WORLD THEATRE

A QUARTERLY REVIEW PUBLISHED BY THE INTERNATIONAL THEATRE INSTITUTE WITH THE ASSISTANCE OF UNESCO

VOLUME VII - No 4

UNIVERSITY OF ILLINOIS
LIBRARY
MAR 31 1959
CHICAGO

OPERA TODAY

DIFFUSION

ALLEMAGNE
W.E. Saarbach G.M.B.H., Gereonstr. 25-29, Köln 1.

AUSTRALIE
Continental Bookshop, 300, Little Collins Street, Melbourne C.I.
Grahame Book Co., 39-49, Martin Place, Sydney.

BELGIQUE
S. A. Editions Meddens, Royal Building, 55, rue Royale, Bruxelles.
La Rose des Vents, 87, avenue Lepoutre, Bruxelles.

CANADA
Périodica, 5112, avenue Papineau, Montréal.

DANEMARK
Ejnar Munksgaard, 6, Nörregade, Copenhagen K.

ETATS-UNIS
Theatre Arts Books, 333, Sixth Avenue, New York 14, N. Y.

FINLANDE
Akateeminen Kirjakauppa, Keskuskatu, 2, Helsinki.

FRANCE et UNION FRANÇAISE
ELSEVIER, 51, rue des Archives, Paris III.

INDE
Oxford Library, Book Shop, Park Street, Calcutta.

ITALIE
Inter Orbis, Piazza Diaz 1, Milano.

JAPON
Japanese Centre of I.T.I. c/o Kabuki-za Theatre Ginza, Chuo-ku, Tokyo.

LIBAN
Librairie Universelle, Avenue des Français, Beyrouth.

NORVÈGE
A.S. Narvesens Kioskkompani, Box 125, Oslo.

PAYS-BAS
Nederlands Centrum van het Internationaal Theater Instituut, Noordeinde, 130, Den Haag.

ROYAUME-UNI
Max Reinhardt Ltd., 10, Earlam Street, London W.C. 2.

SUÈDE
A.B. Sandberg Bokhandel, Sturegatan 8, Stockholm.
C.E. Fritze, Fredsgatan 2, Stockholm 16.

SUISSE
Europa Verlag A.G., 5, Rämistrasse, Zurich.

ADMINISTRATION

S. A. LES ÉDITIONS
ET ATELIERS D'ART GRAPHIQUE
ELSEVIER

ROYAL BUILDING, 55, rue Royale, BRUXELLES

C.C.P. 962.48 - Banque : Kredietbank - Tél. 18.51.08

Diffusion pour la France et l'Union française :

ELSEVIER

51, RUE DES ARCHIVES, PARIS III

C.C.P. 8756-18 — Tél. ARChives 47-94

PRIX DE VENTE

Pays - Countries		*Abon.4 nos*	*Le num.*
Allemagne	DM.	15.—	4.—
Australie	A.£	1/10/-	-/9/-
Belgique	F.B.	150.—	45.—
Espagne	Pst.	130.—	40.—
États-Unis	$	3.50	1.—
France	F.F.	1.050.—	300.—
Pays-Bas	Fl.	12.—	3.50
Norvège	N.Kr.	26.—	7.—
Royaume-Uni	Sh.	25/-	6/6
Suède	S.Kr.	18.50	5.—
Suisse	F.Ss.	15.60	4.70

I.T.I. NATIONAL CENTRES
LES CENTRES NATIONAUX DE L'I.I.T.

ARGENTINA. – D. Edmundo Guibourg Casa del Teatro, Santa Fe 1243, Buenos Aires.
AUSTRALIA. – Australian National Centre for the I.T.I., c/o Commonwealth Office of Education, Box 3879, G.P.O., Sydney.
BELGIQUE. – M. Herman Teirlinck, 40 boulevard du Régent, Bruxelles.
BRASIL. – p/a I.B.E.C.C. Palacio Itamaraty, Rio de Janeiro.
BULGARIE
M. Dimitrov, Centre Bulgare de l'I.I.T., 4, place de Lénine, Sofia.
ČESKOSLOVENSKO. – Prof. Mirko Ocadlik, Valdstejnske nam. 3, Prague 1.
CHILE. – M. Agustin Siré, p/a Théâtre Expérimental, Université du Chili, Santiago du Chili.
COLOMBIA. – M. Enrique Buenaventura, Apartado Aereo 162, Cali.
CUBA. – M. Fr. Morin, Mission 208, Habana.
DANMARK. – M. Svend Fridberg, Nyvej I B, Copenhague.
DEUTSCHLAND. – Prof. Dr. Carl Ebert, Kurfürstendamm 72, Berlin-Halensee.
ECUADOR. – Mme Marija Espinosa de Darquea, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 322 avenue Mariano Aguilera, Quito.
ESPANA. – D. José Munoz Fontan, Consejo Superior del Teatro, Ministerio de Informacion y Turismo, Madrid.
FRANCE. – M. Benoît-Léon Deutsch, 7 rue du Helder, Paris IXe.
HELLAS. – M. Basile Logothetidis, 5 place Karytsi, Athènes.
HELVETIA. – M. Kopp, Maire de Lucerne, Lucerne.
ICELAND. – M. Gudlaugur Rosinkranz, National Theatre of Iceland, Reykjavik.
INDIA. – Mrs. Kamaladevi Chattopadhyay, 2, Canning Lane, New Delhi.
ISRAEL. – M. Aharon Messkin, Habimah House, Tel Aviv.
ITALIA. – M. Giovanni di Giura, c/o E.I.S.T., 11 via Molise, Roma.
JAPAN. – Seiichiro Takahashi, Kabuki-za Theatre, Ginza, Chuo-Ku, Tokyo.
JUGOSLAVIJA. – M. Milan Bogdanovic, 7 Francuska ul., Belgrade.
MAGYARORSZAG. – M. Ferenc Hont, Institute for Theatre Science, Krisztina Krt. 71, Budapest 1.
MEXICO. – M. Celestino Gorostiza, Palacio de Bellas Artes, Depart. de Teatro, Mexico D.F.
NEDERLAND. – Jhr. P.J.W. de Brauw, Noordeinde 130, La Haye.
NORGE. – M. Axel-Otto Normann, Det Nye Teater, Oslo.
ÖSTERREICH. – Prof. Wilhelm Schmidt, M. Theresienstrasse 11, Vienne IX.
PARAGUAY. – M. Federico B. Cooper, calle Azara 484, Asuncion.
POLSKA. – Teatr Narodowy, pl. Teatralny, Sekretariat Direkcji, Varsovie.
SOUTH AFRICA. – Miss Lancaster, c/o National Theatre Organization, 261, Rissik Street, Sunnyside, Pretoria.
SUOMI. – M. Arvi Kivimaa, Vuorikatu 6 A 3, Helsinki.
SVERIGE. – M. Axel Gjores, Drottningholms Teatermuseum, Linnegatan 7, Stockholm.
TURKIYE. – M. Muhsin Ertugrul, Unesko Burosü, Ataturk Bulvari 273, Ankara.
UNITED KINGDOM. – Viscount Esher, 7 Goodwin's Court, St Martin's Lane, London W.C. 2.
URUGUAY. – M. Ovidio Fernandez Rios, Casa del Teatro, Colonia 1595, Montevideo.
U.S.A. – Mr. Clarence Derwent, c/o A.N.T.A., 1545 Broadway, New York 36 N.Y.

SECOND CLASS MAILING PRIVILEGE. — WINTER-HIVER 1958-59. «WORLD THEATRE» is published four times a year by S. A., Les Éditions et Ateliers d'Art Graphique ELSEVIER, 55, rue Royale, Brussels, Belgium, and distributed in the United States by Theatre Arts Books, 333, Sixth Avenue, New York, Subscription $ 3.50; $ 1.00 a copy. Entered as second class matter at the Post Office at New York, N. Y.

WINTER-HIVER 1958-59 VOLUME VII, 4

LE THÉATRE DANS LE MONDE

WORLD THEATRE

A quarterly review published by
THE INTERNATIONAL THEATRE INSTITUTE
with the assistance of Unesco

Revue trimestrielle publiée par
L'INSTITUT INTERNATIONAL DU THÉÂTRE
avec le concours de l'Unesco

✷

HONORARY PRESIDENTS — PRÉSIDENTS D'HONNEUR
J.B. Priestley, Llewellyn Rees, A.O. Normann

PRESIDENT 1957-1959
Milan Bogdanovic

✷

EDITOR — RÉDACTEUR EN CHEF
RENÉ HAINAUX
24, AVENUE DE L'ATLANTIQUE, BRUXELLES (BELGIQUE)

✷

EXECUTIVE COMMITTEE — COMITÉ EXÉCUTIF
PRESIDENT — PRÉSIDENT
Milan Bogdanovic *(Yugoslavia - Yougoslavie)*

VICE PRESIDENTS — VICE-PRÉSIDENTS
Rosamond Gilder *(U. S. A. — États-Unis)*, Arvi Kivimaa *(Finland — Finlande)*

MEMBERS — MEMBRES
Emile Dufour *(Chili)*, Claude-André Puget *(France)*,
Dora Stratou *(Greece — Grèce)*, Kamaladevi Chattopadhyay *(India — Inde)*,
Vincenzo Torraca *(Italy — Italie)*,
Bogdan Korzeniewski *(Poland — Pologne)*, Muhsin Ertugrul *(Turkey — Turquie)*,
Llewellyn Rees *(United Kingdom — Royaume-Uni)*

✷

SECRETARY GENERAL OF THE I.T.I. — SECRÉTAIRE GÉNÉRAL DE L'I.I.T.
JEAN DARCANTE
Unesco House — Maison de l'Unesco, 19, avenue Kléber, Paris (XVIe)

✷

EDITORIAL COMMITTEE — COMITÉ DES PUBLICATIONS
PRESIDENT — PRÉSIDENT
Kenneth Rae *(United Kingdom — Royaume-Uni)*

MEMBERS — MEMBRES
Paul-Louis Mignon *(France)*,
Oskar Wälterlin *(Switzerland — Suisse)*, Rosamond Gilder *(U. S. A. — États-Unis)*

S. A. LES ÉDITIONS ET ATELIERS D'ART GRAPHIQUE
ELSEVIER
ROYAL BUILDING, 55, RUE ROYALE, BRUXELLES

OPERA TODAY

SUMMARY

THE COVER : Hans Herbert Fiedler (Moses) and Helmut Melchert (Aaron) in *Moses and Aaron*, Arnold Schoenberg. M : Karl Heinz Krahl. D : Paul Haferung. Stadttheater, Zürich. 1957. P : W.E. Baur.

This opera, composed around 1930, was first performed as an oratorio, broadcast by Radio Hamburg in 1954. The first stage performance was given in Zürich in 1957.

Editorial, by René Hainaux 243

Evolution of Opera in the 20th Century, by Donald Mitchell 245

New Operas in the Last Ten Years 257

Opera and the Modern Stage, by Werner Oehlmann 269

The Modern Literary Opera, by Antoine Goléa 285

Index to the Articles and Illustrations which have appeared in « World Theatre » from vol. V-3 to vol VII-2 300

L'ART LYRIQUE D'AUJOURD'HUI

SOMMAIRE

EN COUVERTURE : Hans Herbert Fiedler (Moïse) et Helmut Melchert (Aaron) dans *Moïse et Aaron*, Arnold Schoenberg. M : Karl Heinz Krahl. D : Paul Haferung. Stadttheater, Zürich. 1957. P : W.E. Baur.

Cette œuvre, composée aux environs de 1930, a été exécutée pour la première fois sous forme d'oratorio à Radio Hambourg en 1954. Elle a été présentée sur scène pour la première fois à Zürich en 1957.

Editorial, par René Hainaux

Diversité des Structures dans l'Opéra contemporain, par Donald Mitchell

Créations des dix dernières Années

De l'Interprétation moderne de l'Opéra, par Werner Oehlmann

L'Opéra littéraire contemporain, par Antoine Goléa

Index des Articles et des Illustrations parus dans « Théâtre dans le Monde » du vol. V-3 au vol. VII-2

COLLABORATORS ✷ CORRESPONDANTS

Members of the I.T.I. — *Membres de l'I.I.T.*

ARGENTINA : J.O. PONFERRADA; AUSTRALIA : LESLIE REES; BELGIQUE : Jean FRANCIS — Jan GROOTAERS; BRAZIL : Isaac GONDIM Filho; CESKOSLOVENSKO : Jan KOPECKI; CHILE : Emile H. DUFOUR; CHINA : A.C. SCOTT; CUBA; DANMARK : Svend FRIDBERG; DEUTSCHLAND : Ingvelde MÜLLER; ECUADOR; ESPANA; FRANCE : Paul-Louis MIGNON; HELLAS : St. SPILIOTOPOULOS; HELVETIA : Paul WEHRLI; ICELAND; INDIA : G.S. KHOSLA; ISRAEL : Haïm GAMZU; ITALIA : Giacinto GIANCOLA; JUGOSLAVIJA : Mladja VESELINOVIC; MAGYAR : Ferenc HONT; MEXICO : Celestino GOROSTIZA; NEDERLAND : Françoise M. BRUIJN; NIPPON : Kihachi KITAMURA; NORGE : C.F. ENGELSTADT; ÖSTERREICH : Heinz KINDERMAN; PARAGUAY; POLSKA : Henryk SZLETYNSKI; SOUTH AFRICA : Muriel KAVANAGH; SUOMI : Verneri VEISTÄJÄ; SVERIGE : Gunilla KALDEREN; TURKIJE : Muhsin ERTUGRUL; UNITED KINGDOM : Kenneth RAE — J.C. TREWIN; UNITED STATES OF AMERICA : Rosamond GILDER — Ruth R. MAYLEAS; URUGUAY : E. Acevedo Solano.

Non-members of the I.T.I. — *Non membres de l'I.I.T.*

BOLGARIA : Cristo MUTATOFF; CANADA : Guy BEAULNE; NEW ZEALAND; PERU : Bernardo ROCA-REY; ROMANIA : AGERPRESS; S.S.S.R. : SOVINFORMBURO

EDITORIAL

THE contents of this issue devoted to opera are the result of lengthy correspondence between the Editorial Committee and the German Centre of the I.T.I., whose President, Carl Ebert, a figure of international repute, is an authority on opera.

From among the innumerable subjects it would have been interesting to pursue, we finally chose three, according to the principle which always guides us : to seek in the present for the key to the future.

It is naturally impossible to study operas which have been composed during the last few years without taking into consideration their immediate forerunners : those of Strauss, Alban Berg, Schoenberg, Strawinsky and others. Nevertheless, at our request, the English critic Donald Mitchell has endeavoured to introduce some sort of order into the incredible diversity of forms today which range from the quasi-cinematographic realism of Menotti, for instance, to the static opera-oratorio of Orff.

We have also included a selection of photographs of operas composed during the last ten years. The selection is of necessity an arbitrary one. But at least it demonstrates that apart from the ten best-known contemporary composers, there are others whose works are regularly performed. When we add that the thirty-seven operas which form the basis of this selection were chosen from two hundred works, *all written during the past ten years*, it will be seen how absurd is the notion that opera is on the wane.

We invited Werner Oehlmann, the German critic, to write an article for us on operatic production. There have been rapid changes in this field in recent years. Indeed

LE sommaire de ce numéro consacré à l'opéra est le résultat d'échanges de vues prolongés entre le Comité des Publications et le Centre allemand de l'I.I.T. dont le président, Carl Ebert, personnalité internationale, fait autorité dans le domaine de l'art lyrique.

Entre les multiples sujets qu'il eût été intéressant de traiter, nous en avons finalement choisi trois, en fonction du principe qui toujours nous guide : plutôt que le passé, scruter le présent pour y chercher l'avenir!

Bien entendu, on ne peut analyser les opéras composés dans les toutes dernières années sans tenir compte des aînés immédiats: Strauss, Alban Berg, Schoenberg, Strawinsky. Néanmoins, sur nos instances, le critique anglais Donald Mitchell s'est efforcé de voir clair dans les plus récentes filiations et de mettre un peu d'ordre parmi cette incroyable diversité de formes qui s'étend aujourd'hui du réalisme quasi cinématographique d'un Menotti, par exemple, à l'opéra-oratorio statique d'un Orff.

Vient ensuite une sélection photographique d'opéras créés dans les dix dernières années. Cette sélection est évidemment arbitraire. Au moins démontre-t-elle qu'à côté des dix compositeurs contemporains les plus connus du grand public, il en existe pas mal d'autres dont les ouvrages sont très régulièrement créés. Si nous ajoutons que les trente-sept œuvres retenues pour cette sélection ont été choisies parmi quelque 200 opéras *tous créés dans les dix dernières années*, l'idée de considérer l'art lyrique comme agonisant apparaît dans toute son absurdité.

Au critique allemand Werner Oehlmann, nous avons demandé un article sur la mise en scène. Ces dernières années ont vu, dans

opera enthusiasts complain of too many. One thing is certain, that there will be no looking back and the movement will go on.

Finally the matter of libretti is dealt with by Antoine Goléa, the French critic, viewed from the angle of « literary opera ». The layman may learn with some surprise that many modern composers require a text of the highest quality on which to base their music.

A word on the question of illustrations. A number of photographs have been lent to us by the English review « Opera ». We would like to take this opportunity of thanking the editor, Harold Rosenthal, and at the same time draw our readers' attention to this monthly magazine. Founded by the Earl of Harewood, it is one of the few reviews devoted to the lyric stage whose field of inquiry is truly international. Their offices are in London at 6, Woodland Rise, N. 10.

✷

At the end of our present issue readers will find an index of articles and illustrations which have appeared in « World Theatre » during the last two years. This index is in great demand by libraries, universities, etc. We hope that it will answer to their expectations.

ce domaine, une évolution foudroyante. Les mélomanes se sont même plaints de certains excès. Ce qui est sûr, c'est qu'on ne reviendra plus en arrière et que l'aventure continue...

Enfin la question des livrets est traitée par le critique français Antoine Goléa sous l'angle particulier de l'« opéra littéraire ». Le profane découvrira peut-être avec un certain étonnement que nombre de compositeurs contemporains éprouvent le besoin d'appuyer leur création musicale sur un texte de la plus haute qualité.

Un mot encore à propos de l'illustration. Plusieurs clichés nous ont été prêtés par la revue anglaise « Opera ». En remerciant tout spécialement son rédacteur en chef, Harold Rosenthal, nous sommes heureux de signaler cette revue mensuelle à l'attention de nos lecteurs; fondée par le comte de Harewood, elle est à notre connaissance une des rares revues consacrées à l'art lyrique et dont le champ d'investigation soit réellement international. Son siège est à Londres, 6, Woodland Rise, N. 10.

Les dernières pages de notre numéro sont consacrées à un index des articles et des illustrations parus dans « Le Théâtre dans le Monde » au cours des deux dernières années. Cet index nous est réclamé impérieusement, par les bibliothèques, les universités, etc... Nous espérons qu'il répondra à leur attente.

For the Editorial Committee Pour le Comité des Publications

RENÉ HAINAUX

Editor — Rédacteur en chef

ABBREVIATIONS

The abbreviations in the photograph captions mean : M : producer (English) or director (American). D : designer. C : costumes. Ch : choreography. Mu : music. P : photographer.

ABRÉVIATIONS

Les abréviations dans les légendes des photos signifient : M : metteur en scène. D : décorateur. C : costumes. Ch : chorégraphe. Mu : musique. P : photographe.

EVOLUTION OF OPERA IN THE 20th CENTURY

DIVERSITÉ DES STRUCTURES DANS L'OPÉRA CONTEMPORAIN

Donald MITCHELL

IT would be all too easy (and boring) to interpret everything new that has happened in twentieth-century opera in terms of " traits ", " tendencies " and " reactions "—in particular, reactions against the nineteenth century and, above all, against Wagner.

" Movements away from " rather than " reactions against " would be my choice of term. Composers (good ones) don't need telling by history's policemen that they must, please, " move on ". It is part of their creative instinct, which embraces more practical, pragmatic and economic elements and motives than one might suppose at first sight and sound.

Let us take a few of the most important features of modern opera and see whether history—which has to find a reason for everything, one of its great weaknesses where the history of art is concerned—or the composer's gumption (or self-interest or economic circumstances) provide the more convincing motivation. Modern opera wears so many faces that a comprehensive portrait gallery would fill a whole issue of *World Theatre*, but the classification of a significant group of twentieth-century developments would have to include the following :

1. the rise of chamber opera;

IL serait trop facile (et ennuyeux) d'expliquer tout ce qui est arrivé de neuf dans l'opéra du XXe siècle par un jeu d'« écoles », de « tendances », de « réactions », notamment de réactions contre le XIXe siècle et spécialement contre Wagner. Plutôt que de « réactions », j'aimerais parler de « mouvements divergents ».

Il n'est pas nécessaire que les policemen de l'histoire conseillent aux compositeurs (du moins aux meilleurs) de « circuler ». Leur instinct créateur suffit... Prenons quelques-unes des grandes caractéristiques de l'opéra moderne et demandons-nous si c'est l'histoire — qui doit trouver une raison à tout, ce qui est une de ses graves faiblesses lorsqu'il s'agit de l'histoire de l'art — ou si c'est la jugeote du compositeur, ou son intérêt, ou les circonstances économiques, qui nous en fournissent les raisons les plus convaincantes.

L'opéra moderne a tant de visages qu'il faudrait bien un numéro complet du *Théâtre dans le Monde* pour en étudier tous les aspects. Pourtant, on placerait nécessairement les types suivants dans toutes les classifications :

1. l'ascension de l'opéra de chambre;
2. les essais d'opéra-oratorio et des formes qui s'y rattachent;
3. le retour à l'opéra fait de « morceaux »;

2. the experiment of opera-oratorio and related forms;
3. the return of the " number " opera;
4. anti-musical manifestations;
5. topical opera *(Zeitoper)*.

It has been too frequent a custom to present the variety of contemporary operatic forms as the result of a flight to panic stations by composers faced with the Wagnerian *monumenta* which, so to speak, blotted out any view of, or to, the future.

But this is where my composer-as-man-of-action blows in. The post-Wagnerians who mattered (and one could include such contrasted figures as Richard Strauss and Arnold Schoenberg) realized on the one hand that Wagner was a genius of a rare order (and size) and on the other that it was absolutely futile to attempt to sustain the Wagner tradition. There were, of course, plenty of composers whose ambitions blinded them to the simple truth that movement forwards is more fruitful than the sincerest imitation—one thinks of August Bungert in Germany, of Rutland Boughton in England, both of them drowned by the waves of their own Wagnerian enthusiasm. Only Hans Pfitzner, in *Palestrina*, brought off a rare act of faith in our time—an opera that paid stubborn homage to Wagner, and yet was instinct with a powerful individuality (" history ", by the way, would have to write off Pfitzner, though, in fact, *he* wrote off history, by demonstrating the artistic validity of the most exceptional exception to the rule).

Strauss, one might say, maintained the Wagnerian concept throughout his long career, but shrewd, practical man that he was, he saw the need to develop new forms, to explore new regions of feeling—hence his *Salome* and *Elektra* represent intensifications of Wagner, in particular, of *Tristan*, act III, which, Strauss clearly saw, represented a fertile source for music of the future (and undoubtedly *Elektra* had a hand in facilitating the emergence of Schoenberg's extraordinary monodrama *Erwartung*). But *Salome* and *Elektra* were necessarily limited extensions of Wagner's heritage—the number of pathological heroines are restricted—and in many

4. les manifestations anti-musicales;
5. l'opéra d'actualité *(Zeitoper)*.

On a trop pris l'habitude de considérer la diversité des formes contemporaines de l'opéra comme le résultat d'une fuite chez les compositeurs, ceux-ci ayant dû affronter les monuments wagnériens qui leur cachaient en quelque sorte toute vision de l'avenir.

Les post-wagnériens qui comptent (et l'on pourrait y inclure des personnages aussi différents que Richard Strauss et Arnold Schoenberg) ont compris, d'une part, que Wagner était un génie d'une classe et d'un format exceptionnels, et d'autre part, qu'il était absolument dérisoire d'essayer de maintenir la tradition wagnérienne. Évidemment, il y en eut beaucoup d'autres que l'ambition rendait aveugles à cette simple vérité : que le progrès est plus fécond que la plus sincère imitation — on songe à August Bungert en Allemagne, à Rutland Boughton en Angleterre, tous deux noyés dans les flots de leur enthousiasme wagnérien. Seul Hans Pfitzner réussit, dans son *Palestrina*, un remarquable acte de foi en notre époque : un opéra qui rendait obstinément hommage à Wagner et qui était plein néanmoins d'une individualité vigoureuse. (L'« histoire », soit dit en passant, devrait effacer Pfitzner, bien qu'en réalité ce soit lui qui ait effacé l'histoire en justifiant artistiquement l'exception la plus exceptionnelle à la règle.)

On pourrait dire que Richard Strauss a entretenu la conception wagnérienne tout au long de sa longue carrière, mais qu'en homme perspicace et pratique, il a vu la nécessité de développer des formes nouvelles, d'explorer de nouvelles zones de la sensibilité. De là, *Salomé* ou *Elektra*, qui représentent des intensifications de Wagner, en particulier du troisième acte de *Tristan* où gît, et Strauss s'en avisa parfaitement, une féconde source pour la musique de l'avenir. (*Elektra* a certainement contribué à faciliter la naissance du fameux monodrame de Schoenberg, *Erwartung*).

Mais des prolongements de l'héritage wagnérien comme *Salomé* ou *Elektra* sont forcément limités — le nombre des héroïnes pathologiques n'est pas indéfini. Dans beau-

1905

Salome, Richard Strauss. M : Göran Gentele. D : Stellan Mörner.
Opera, Stockholm. 1954. P : Rydberg.
(Première : Dresden, 1905)

In an atmosphere of stifling sensuality, *Salome* takes the lyrical methods of Wagner to exasperating extremes.

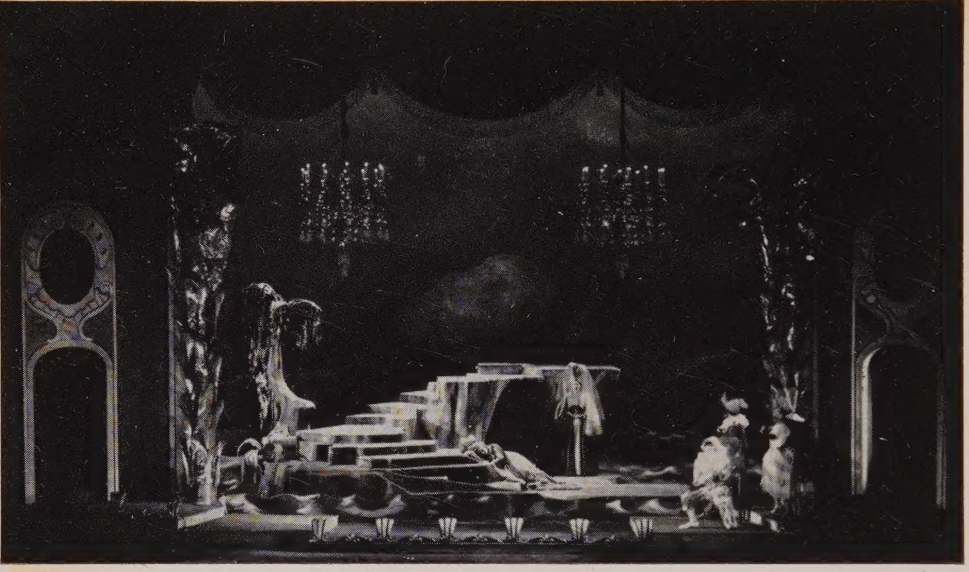
Dans une suffocante atmosphère de sensualité, *Salomé* prolonge jusqu'à l'exaspération les procédés lyriques de Wagner.

a later opera Strauss reverted to an affectionate plagiarism of Wagner which only his unfailing technical facility and sleight of hand made at all tolerable. Yet Strauss, curious figure that he was, was destined in *Rosenkavalier*—in intention, if not in execution —to unfold a hint of what was to be a major characteristic of operatic style among composers of contemporary opera; a conscious stylization " in the manner of " a previous composer, a previous century, a new turn in operatic events, the like of which had certainly never before played so marked a role in the make-up of this exotic and irrational entertainment.

But if we need further proof of the prophetic qualities of Strauss's approach to opera, *Ariadne auf Naxos* supplies it in full measure; for here we have the introduction

coup d'opéras ultérieurs, Strauss revint à d'affectueux plagiats de Wagner, que seuls son infaillible dextérité technique et son tour de main pouvaient rendre tolérables. Cependant, Strauss, qui est décidément une figure peu banale, allait, dans *Le Chevalier à la Rose*, donner une idée — dans ses intentions sinon dans son exécution — de ce qui deviendrait un des principaux traits de l'opéra contemporain : une stylisation consciente, « à la manière » d'un compositeur ou d'un siècle antérieur. Celle-ci n'avait jamais encore joué un pareil rôle.

S'il nous fallait d'autres preuves encore du caractère prophétique qu'ont eu les vues de Strauss sur l'opéra, *Ariane à Naxos* nous en apporterait un grand nombre. On y trouve l'introduction dans la fosse, au seuil du xxe siècle, d'un petit orchestre : c'est l'un



1912

Ariadne auf Naxos, Richard Strauss. M : Giorgio Strehler. D : Ludwig Siewert.
Teatro alla Scala, Milano, 1949-50. P : Crimella.
(Première : Stuttgart, 1912)

Characteristic of Strauss in its fluency, *Ariadne auf Naxos* also opens up new possibilities by the use o af small orchestra.

Typiquement « straussien » par sa faconde, *Ariane* ouvre en outre des voies nouvelles par l'utilisation du petit orchestre.

into the orchestra pit, in the early years of the twentieth century, of the small orchestra, one of the first intimations of chamber opera, that brilliant operatic innovation which belongs so peculiarly to our own time. It is strange to think that Strauss helped set this important movement in motion.

Yes, motion again! And if we glance at Strauss's achievement, there is really no need to drag history in as partner to his accomplishment (or at any rate as not more than a sleeping partner). He was an eminently sane and practical craftsman, the working musician *par excellence*. His inspiration took the Wagnerian idiom a few steps further on in *Elektra* and *Salome* and paved the way for what is, strictly speaking, the *only* modern opera whose debt to Wagner is almost as overt as Strauss's—*Wozzeck*—though its language, to be sure, represents an advance on its model as genuine as *Elektra*'s on *Tristan*. But *Salome*, *Elektra* and *Wozzeck* reveal a direct line of succession. Berg, as time unfolds, will almost certainly be regarded as the conserver, in the twentieth century, of the nineteenth-century conception

des premiers signes de l'opéra de chambre, cette brillante nouveauté de l'opéra, qui appartient en propre à notre époque. Il est étrange de penser que c'est Richard Strauss qui a donné le branle à cet important mouvement.

Eh! oui, mouvement, nous y voilà encore! Si nous considérons les réalisations de Strauss, il n'est vraiment pas besoin d'y pousser l'histoire comme une partenaire indispensable. Richard Strauss était un artiste essentiellement pratique et sensé, le musicien travailleur par excellence. Son inspiration a fait avancer de quelques pas le langage wagnérien dans *Elektra* et *Salomé*. Elle a en outre ouvert la voie à ce qui est, à proprement parler, le *seul* opéra moderne qui doive autant à Wagner que ceux de Strauss lui-même, *Wozzeck*, encore que son langage accomplisse sans aucun doute un progrès aussi réel sur son modèle qu'*Elektra* sur *Tristan*.

Mais *Salomé*, *Elektra*, *Wozzeck* révèlent une ligne de succession directe. Dans l'avenir, Alban Berg sera très probablement tenu pour le conservateur du vingtième siècle

of " music drama ", not as a radical or an iconoclast. His readiness to admit his debt, i.e., a spirited willingness to hail *Tristan* as *Wozzeck's* father, only goes to show that Berg knew exactly what he was doing, a possibility that doubtless will be too little borne in mind by all those who, when they get round to hearing *Wozzeck*'s relative orthodoxy for themselves, will be the first to criticize it for its dependence on Wagner.

Is Berg's *Wozzeck*, then, to be bracketed along with operas by Strauss? But this is just the kind of realignment of reputations and styles which history tends to neglect, one based not upon nebulous re- or interactions but upon how, where and when composers' scores are related in terms of sound!

(son « drame musical » étant une idée du XIXe) et non pour un iconoclaste ou un radical. Son empressement à reconnaître sa dette, c'est-à-dire un allègre consentement à saluer *Tristan* comme le père de *Wozzeck*, prouve simplement que Berg savait exactement ce qu'il faisait. Cette idée est trop simple pour ceux qui, lorsqu'ils prendront conscience eux-mêmes de la relative orthodoxie de *Wozzeck*, seront les premiers à l'accuser de wagnérisme.

L'essai du petit orchestre, tenté par Strauss dans *Ariane*, faut-il voir en lui un geste agressif *contre* Wagner? Nullement, ou du moins pas uniquement. *Salomé* et *Elektra* avaient épuisé l'intensification sonore, si originale et innovatrice, que Strauss avait faite à la suite de Wagner. *Le Chevalier à la*

1924

The Cunning Little Vixen - Le Petit Renard Intelligent, Leos Janacek.
M : Walter Felsenstein. D : Rudolf Heinrich. Komische Oper, Berlin. 1956. P : Pic.
(Première : Brno, 1924)

This curious excursion into the animal world is the work of a colourful musician who like Smetana did much to revive the Czech national school.

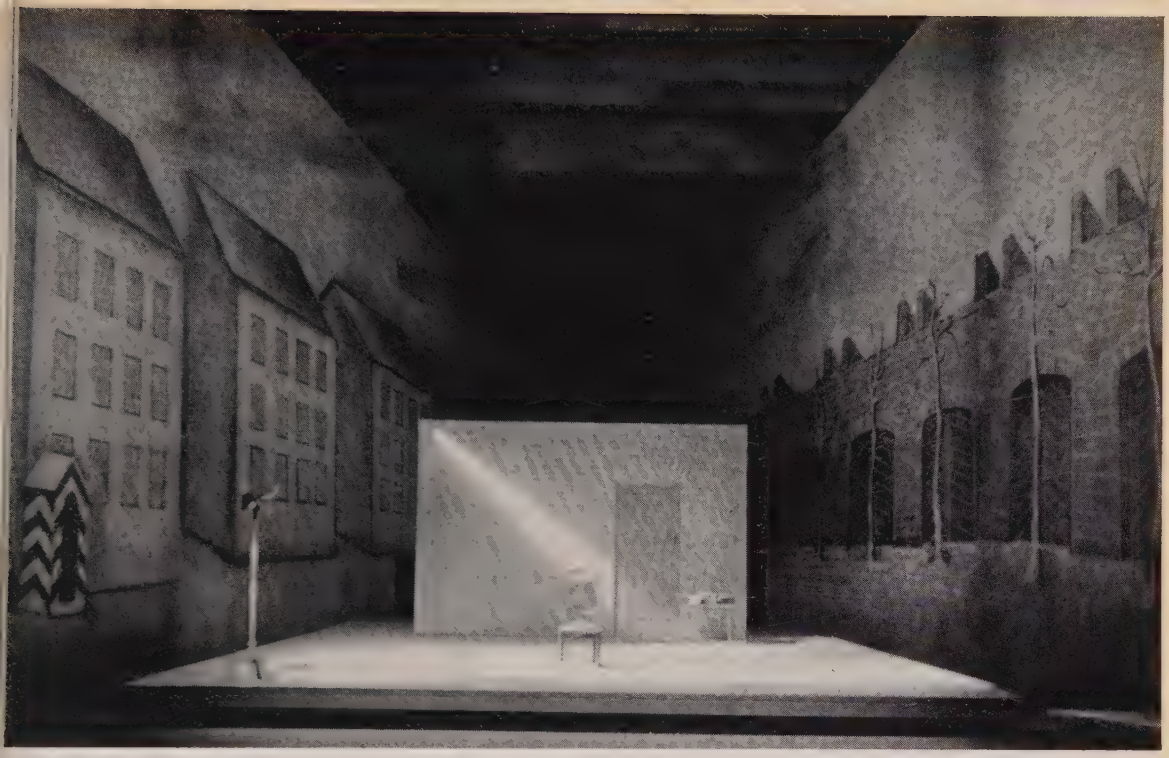
Cette curieuse tentative sur le monde animal est l'œuvre d'un musicien coloré, rénovateur après Smetana de l'école nationale tchèque.

Strauss's exploration of the small orchestra in *Ariadne*—are we to interpret this as an aggressive gesture *contra* Wagner? Not at all, or at least, not at all wholly so. *Salome* and *Elektra* had exhausted Strauss's highly original and innovatory intensification of Wagnerian sonorities; his feeling for classicism and pastiche took him no further than *Rosenkavalier*. Something else had to be evolved, something new—and out of that compulsion, *Ariadne* was born, and with it the ideal of chamber opera. Can one really say that history was at the back of this departure, more so than Strauss 's personal determination to get himself out of a possible rut?

We tend, I think, to underestimate this factor of the composer's private ambitions and predilections when surveying the progress of the arts from the lofty pinnacle of history. Chamber opera today flourishes, especially in England, where Benjamin Britten has not only written some of the most successful and inspired examples of the *genre*—*The Rape of Lucretia*, *Albert Herring*, *The Turn of the Screw*—but also founded an opera company to perform them and those works by other composers stimulated by the lead he has given. There can be no doubt that Britten's concentrated interest in chamber music—his " grand " operas, too, after *Peter Grimes* are markedly slender in sonority and fastidious of texture—reflects the character of his " inner ear "; also his concern that the human voice should be restored to its rightful place in the musical theatre as the chief " instrument " by which the musicodramatist achieves his ends. The nineteenth century, more and more, had tended to obliterate the voice and amplify the orchestra. Strauss's *Ariadne* had taken a step in the direction of slimming the orchestral forces in the pit. From another fantastically original approach, it was Schoenberg, in *Moses und Aron*— perhaps the only composer in this first half of this century to write an opera which might challenge Wagner in scope and size of inspiration—who showed himself conscious of the struggle between voice and orchestra; his solution was to offer both speaking (i.e., *Sprechstimme*) and singing roles, not only independently but also in combination, and

Rose était le terme, ou la limite, de son sens du classicisme et du pastiche. Il fallait trouver autre chose de neuf. C'est de cette nécessité que naquit *Ariane*, et avec elle l'idéal de l'opéra de chambre. Oserait-on dire que l'histoire a provoqué tout ceci, plutôt que la décision personnelle, prise par Strauss, de s'arracher à une éventuelle ornière?

Nous sommes enclins, me semble-t-il, lorsque nous examinons le développement des arts du haut du belvédère de l'histoire, à sous-estimer les ambitions, les prédilections personnelles des musiciens. Aujourd'hui, l'opéra de chambre est florissant, particulièrement en Angleterre; Benjamin Britten ne s'est pas contenté d'écrire quelques œuvres parmi les plus réussies et les plus inspirées dans le genre : *Le Viol de Lucrèce*, *Albert Herring*, *Le Tour d'Écrou*; il a fondé en outre une compagnie lyrique destinée à exécuter ses œuvres et celles d'autres compositeurs ralliés à son exemple. Il est absolument certain que l'intérêt porté par Britten à la musique de chambre — sans oublier d'ailleurs que ses « grands » opéras, après *Peter Grimes*, déclinent gravement par la sonorité et la complication — reflète la marque de son « oreille interne » et son souci de restaurer la voix humaine à sa place dans le théâtre lyrique, comme le premier « instrument » dont dispose le musicien de la scène pour accomplir ses intentions. Le XIXe siècle avait eu une tendance de plus en plus forte à effacer la voix et à amplifier l'orchestre. L'*Ariane* de Strauss avait déjà diminué la puissance de l'orchestre. Une autre tentative, prodigieusement originale, fut celle de Schoenberg dans *Moïse et Aaron*. Schoenberg est peut-être le seul compositeur, dans la première moitié de ce siècle, à écrire un opéra qui pourrait rivaliser avec Wagner pour l'ampleur et l'étendue de l'inspiration, le seul à concevoir clairement la lutte entre la voix humaine et l'orchestre. Sa solution consistait à faire place à la fois à des rôles parlés *(Sprechstimme)* et à des rôles chantés, de les laisser indépendants ou de les combiner selon les nécessités, tant chez les chœurs que pour les solistes. Je n'ai pas à relever la valeur dramatique du procédé



1925

Wozzeck, Alban Berg. M : Werner Kelch. D : Hainer Hill. Deutsche Staatsoper in Ostberlin. 1955. P : Franz Hoffmeister.
(Première : Berlin, 1925)

Wozzeck stands apart by its Wagnerian filiation, strict form which links it to the 18th century, and also by the use of Schoenberg's atonal system and its vivid, expressionist treatment of a morbid theme.

Wozzeck demeure un cas particulier, par sa filiation wagnérienne, sa rigueur formelle qui l'apparente au XVIIIe siècle, mais aussi son écriture atonale suivant Schoenberg et son expressionnisme intense sur un sujet morbide.

not only for the soloists but also in certain choruses. The dramatic aptness of the device in *Moses und Aron* is not my main point, which is, rather, to stress the pains Schoenberg took by these means to guarantee a high degree of audibility for his text and for his singers—two of the primary concerns of the contemporary composer of opera.

★

If we turn to a composer who provides the strongest contrast to Strauss, Strawinsky, we find again in his case that a combination of personal predilection and the pressure of economics led to his experiments with small instrumental groups and diverse theatrical media. Both Strawinsky's brilliant handling of novel instrumental ensembles and the

dans *Moïse et Aaron*. Je veux plutôt souligner la peine que Schoenberg a prise pour assurer à son texte et à ses chanteurs un haut degré de perceptibilité, ce qui nous change du XIXe siècle.

Tournons-nous maintenant vers un compositeur qui incarne le contraste le plus total avec Richard Strauss : Igor Strawinsky. Chez lui également, nous trouvons un mélange de goûts personnels et de circonstances extérieures d'ordre économique, qui l'ont conduit à expérimenter les petites formations orchestrales et plusieurs styles théâtraux. La remarquable habileté qu'il met à manier les nouveaux ensembles instrumentaux et la diversité de l'œuvre qu'il a réalisée pour la scène, ont enrichi et stimulé puissamment l'opéra contemporain, bien que Strawinsky ne se soit consacré

range of his work in and for the theatre have contributed untold wealth and stimulus to the contemporary operatic scene, though, in fact, it was not until 1949-51 that Strawinsky turned his attention to the composition of a fully-fledged opera, *The Rake's Progress*, a work which proclaimed its emancipation from nineteenth-century ideals by its return to " numbers "—i.e., its revival of independent set pieces unified within a single act (not " through-composed ", as are Wagner's later operas)—and its deliberate submission to a style, or styles. Strawinsky's demonstrations of classicism (more recently, pre-classicism) succeed not because they rest upon any rational artistic dogma but because the imposed discipline, the " submitting ", is the means by which he cares to accomplish his highly individual ends. There can be no doubt that Strawinsky's testament as a musician of the theatre, despite the criticism of his opponents, will stand revealed more and more as one of the most enduring and original contributions to the twentieth-century musical stage.

If *The Rake's Progress* represents twentieth-century classicism at its most intense,the contemporary revival of " numbers " and assertion of previous styles at its most expert (to assess Strawinsky's score from the most humble level), what else does not contemporary opera owe to such works as *Le Rossignol*, *Renard*, *L'Histoire du Soldat* (" Why not do something quite simple? Why not write together a piece that would need no vast theatre or large public; something with two or three characters and a handful of instrumentalists? ": thus ran Strawinsky's thoughts), to *Mavra*, *Œdipus Rex*, and, finally, *The Rake's Progress*. Only three works from that list are operas proper—and the rest would take up too much space to describe in detail. But Strawinsky has been an assiduous artist in searching for new answers, for " moving on ", for finding " something else ". To be sure the list culminates in an " opera in three acts ", but many of the pieces that preceded *The Rake* were, so to speak, theatrical adventures aimed at circumventing the necessity for opera at all. *Œdipus Rex*, an opera-oratorio, was one of the most

qu'en 1949-51 à la composition d'un véritable opéra. Dans cette œuvre, *Le Libertin*, il s'affranchissait totalement des idéaux du XIXe siècle, comme le proclamait son retour aux morceaux, chaque acte étant visiblement décomposé en récitatifs et arias, duos, trios, quartettes, etc., et cessant de se dérouler sur une trame continue comme chez Wagner; Strawinsky y affichait aussi sa soumission volontaire à un style, ou à des styles. Son classicisme (et même, plus récemment, son pré-classicisme) relève moins d'un dogme artistique rationnel que d'une discipline acceptée, par laquelle Strawinsky atteint le but très personnel qu'il s'est donné. On ne saurait douter que le legs de Strawinsky en tant que musicien de théâtre, malgré les critiques de ses adversaires, se révélera de plus en plus comme l'un des apports les plus durables et les plus originaux à l'art lyrique du XXe siècle.

Si *Le Libertin* représente le classicisme du XXe siècle dans toute son intensité, la renaissance des « morceaux », l'usage délibéré, et très adroit, de styles antérieurs, d'autre part que ne doit pas l'opéra contemporain à des œuvres comme *Le Rossignol*, *Renard* ou *L'Histoire du Soldat*? Rappelons-nous la pensée de Strawinsky à propos de cette dernière : « Pourquoi ne pas faire quelque chose de très simple? Pourquoi ne pas écrire quelque chose qui ne nécessiterait ni un théâtre énorme, ni un public nombreux, quelque chose avec deux ou trois personnages et une poignée d'instrumentistes? » Et la liste se complète avec *Mavra*, *Œdipus Rex*, enfin *Le Libertin*. De toutes ces œuvres, trois seulement sont de vrais opéras, et il nous faudrait trop d'espace pour analyser la forme des autres. Mais dans toutes, Strawinsky a été un artiste à la recherche de solutions neuves, de « mouvement », d'« autre chose ». La dernière seulement est un « opéra en trois actes », mais plusieurs autres, avant *Le Libertin*, étaient d'une certaine manière des expériences théâtrales qui tournaient autour de la nécessité même de l'opéra.

Un opéra-oratorio comme *Œdipus Rex* constitue une des options les plus importantes que nous ait proposées Strawinsky : il a

1937

Carmina Burana, Carl Orff. M : Harro Dicks. D - C : Dominik Hartmann. Théâtre Royal de la Monnaie, Bruxelles. 1957. P : Hélène Lapaille.
(Première : Frankfurt, 1937)

This great cantata with its wealth of melodic and rhythmic invention and deliberate simplicity, pleases the ordinary people as much as it does the intellectuals.

Cette grande cantate, riche de trouvailles mélodiques et rythmiques et de simplicité savamment retrouvée, plaît le plus souvent à la foule comme aux intellectuels.

important of alternatives Strawinsky offered; it has facilitated such hybrid yet impressive works as Honegger's stage-oratorio *Jeanne au Bûcher*, while Dallapiccola's *Il Prigioniero*, is an opera which scarcely loses in effect if performed as a concert cantata, and thus shows in reverse the intermingling and interpenetration of opera and " abstract " musical forms like oratorio and cantata (e.g., Orff's scenic cantatas), a *montage* typical of the twentieth century, in the assembly of which Strawinsky has been the most versatile and fertile of collaborators. *Mavra*, moreover, is a true *opéra bouffe*, a fact which reminds us that perhaps one of the most outstanding achievements of twentieth-century opera is its brilliant revival of *comic* opera, from Strawinsky to works as contrasted and opposed as Britten's *Albert Herring*, Poulenc's *Tirésias*, Prokoviev's *Love for Three Oranges*,

préparé la création d'œuvres assez hybrides mais impressionnantes comme *Jeanne au Bûcher*, l'oratorio scénique d'Arthur Honegger. Par ailleurs, *Le Prisonnier*, de Luigi Dallapiccola, est un opéra qui ne perd guère à une exécution de concert et révèle ainsi, à l'envers, l'entremêlement, l'interpénétration de l'opéra et des formes musicales « abstraites » telles que l'oratorio ou la cantate (il y a aussi les cantates scéniques de Carl Orff). Il y a là un *montage* caractéristique de notre siècle, et dont Strawinsky est en partie responsable par sa féconde diversité.

Mavra est, pour sa part, un véritable opéra-bouffe et nous rappelle que le théâtre lyrique de veine comique est une des victoires marquantes de l'opéra contemporain, depuis Strawinsky jusqu'à des œuvres aussi diverses, voire opposées, que l'*Albert Herring* de Britten, *Les Mamelles de Tirésias* de Pou-

Mathis der Maler, Paul Hindemith. M : Reinhard Lehmann. D : Wilhelm Reinking. Württembergische Staatstheater, Stuttgart. 1946. P : O. Schwartz.
(Première : Zürich, 1938)

The power and eloquence of Hindemith's expressionist writing make this one of the pinnacles of German opera in the between-war period.

Le génie expressionniste de Hindemith s'exprime ici avec une forte éloquence et fait de cette vaste fresque l'un des sommets de l'opéra allemand de l'entre-deux-guerres.

and Lennox Berkeley's *Dinner Engagement* (a further point in favour of chamber opera is the chance it gives the composer of *lyric* gifts to spread his operatic wings : witness Berkeley's charming *Ruth*, a work which matched the size of his dramatic invention, as his *Nelson* tended to out-run it). But the subject of comic opera is an article in itself.

★

I have left myself little space in which to mention *Zeitoper*—topical opera—a specifically twentieth-century departure which flourished in the hands of that minor composer of genius, Kurt Weill, whose music is now receiving long-overdue appreciation. Hindemith, too, in his *Neues vom Tage* showed himself an adroit manipulator of this *genre*. Weill's librettos speak for the twentieth-century's radical swing away from the romantic, mythical or fairy-tale opera-books beloved of the nineteenth century. (An exception, perhaps, must be made of Michael Tippett's *Midsummer Marriage*, but its im-

lenc, *L'Amour des Trois Oranges* de Prokofiev et le *Dinner Engagement* de Lennox Berkeley (un autre argument en faveur de l'opéra de chambre est l'occasion qu'il offre au compositeur de déployer ses dons « lyriques » ; voyez le délicieux *Ruth* de Berkeley, une œuvre à la mesure de son invention dramatique, ce qui ne fut pas le cas de son *Nelson*). Mais l'opéra-comique est un sujet qui nécessiterait à lui seul un article.

Peu de place me reste pour parler du *Zeitoper* — opéra d'actualité — qui est une tendance spécifique du XXe siècle et prospéra entre les mains d'un compositeur doué d'un génie mineur mais dont la musique, longtemps méconnue, est enfin justement estimée aujourd'hui : Kurt Weill. Paul Hindemith, lui aussi, a su manier adroitement ce genre particulier dans ses *Nouvelles du Jour*. Les livrets de Kurt Weill témoignent de l'écœurement du XXe siècle pour les livrets romantiques, mythiques ou féeriques qu'aimait le XIXe. (Fait exception, peut-être, le *Midsummer Marriage* de Michael Tippett, mais son texte impénétrable constitue davantage

Peter Grimes, Benjamin Britten. M : Tyrone Guthrie. D : Tanya Moiseiwitsch. Royal Opera House, Covent Garden, London. 1946. P : Roger Wood.

With this opera, Britten brought about a veritable renaissance of English opera based on national themes and written in a style which, beneath its modernism, is really traditional.

Avec cette œuvre, Britten opère une véritable renaissance de l'opéra national anglais, basé sur des sujets nationaux, et dans un style traditionnel sous son modernisme.

penetrable text and textures represent a warning rather than an encouragement to potential revivalists in the sphere of ritual and myth.) Heroes and heroines of the conventional operatic order are, too, virtually extinct today. Topical opera, moreover, especially where Weill was active, offered yet another means of new continuation : the ransacking of a source—" disreputable " popular music (jazz, the cabaret song, etc.) —which had hitherto not engaged the attention of the serious theatre. But Weill was quick to realize the ironic properties implicit in this audacious inversion, i.e., the use of the generally regarded " banal " and " trivial " utterances of " low-grade " popular music to provide a new musico-dramatic experience (e.g., the *Dreigroschenoper*) whose effect was anything but trite. Weill opened up a fresh range of potential musical symbols, but a composer needs a quite special talent if he is to succeed with them.

And finally there is my point (4), which stands for those composers whose " something else " is purely negative, not the

un avertissement qu'un encouragement pour ceux qui seraient tentés de revenir aux rites et aux mythes.)

Les héros du type conventionnel ont pratiquement disparu de la scène contemporaine. L'opéra d'actualité offrait d'ailleurs, spécialement là où Weill travaillait, une autre possibilité supplémentaire de renouvellement : l'utilisation d'une source populaire, réputée « déshonorante » et qui n'avait pas encore retenu l'attention du théâtre sérieux : jazz, chanson de cabaret, etc. Kurt Weill comprit très vite les ressources ironiques de cet audacieux renversement, c'est-à-dire l'emploi de ce qui passait généralement pour banal, trivial ou de deuxième ordre, pour effectuer une nouvelle expérience de théâtre musical (par exemple *L'Opéra de Quat'Sous*), dont le résultat fut rien moins que banal. Weill révéla ainsi toute une série de symboles musicaux possibles, mais qui demandent un musicien d'un talent tout particulier.

J'allais oublier le « point quatre » de ma liste : il concerne les compositeurs dont

The Island of the Blessed - L'Ile de Félicité, Hilding Rosenberg. M : Harald André. D - C : Isaac Grünewald. Royal Opera, Stockholm. 1945. P : Järlas.

Rosenberg excells in imbuing his work with strong national feeling, an ideal which seems dear to Scandinavian composers.

Rosenberg excelle à faire revivre l'âme de son pays dans ses œuvres. On y retrouve ce « souffle large » cher aux musiciens scandinaves.

offering of a musical alternative but simply the omission of the music. Is this not the case with the brilliantly successful but, to my ears, primitive Carl Orff? In *Die Kluge*, for example, or *Der Mond*, is not music, as we understand it in our culture, " simplified " out of existence? And in his *Antigonae* is not music—deliberately—missing altogether?

*

There will be as many forms of opera in our century, negative and positive, as there are good and bad composers. Composers, or most of them, fly to the opera house as moths do to the candle. Many are scorched. A few survive. A tiny majority blows the candle out and triumphs. But who can wonder that the slaughter goes on? The vividness and immediacy of impact of great opera are not to be resisted. The musical stage presents, perhaps, the widest possibility of quick communication with a large audience. Small wonder that the medium, after a long history, is still alive and kicking, still evolving, still on the move.

l'esprit de recherche est purement négatif et entraîne, plus qu'un choix musical, l'oubli même de la musique. N'est-ce pas le cas de Carl Orff, compositeur à succès mais, à mon avis, primitif? Dans *Echec au Roi* ou *La Lune*, par exemple, la musique, telle que la conçoit notre culture, n'est-elle pas simplifiée jusqu'à disparaître? Et dans son *Antigone*, n'est-elle pas délibérément et totalement absente?

Ce siècle verra autant de formes d'opéra, positives ou négatives, qu'il y a de bons ou de mauvais compositeurs. Ceux-ci, dans leur majorité tout au moins, sont attirés par l'opéra comme des papillons par la flamme. Beaucoup s'y brûlent. Quelques-uns survivent. Un tout petit nombre éteint la flamme et triomphe. Mais qui s'étonnerait de l'hécatombe? On ne résiste pas à l'éclat ou au choc immédiat que donne le grand opéra. La scène lyrique offre peut-être le plus beau moyen de contact avec un large public. Il n'est guère étonnant qu'après sa longue histoire, ce moyen reste vivant, remuant, toujours en évolution — toujours en mouvement.

DONALD MITCHELL

NEW OPERAS OF THE LAST TEN YEARS

CRÉATIONS DES DERNIÈRES ANNÉES

1948

The Artful Students - Les Étudiants Rusés, Ferenc Farkas. M : Gyula Harangozo. D : Zoltan Fülöp. Opéra d'État, Budapest. 1948. P : Toth Laszlo.

Together with Jrno Kenessey, Gyorgy Ranki, Tibor Polgar and, of course Bela Bartok, Ferenc Farkas is a noteworthy representative of the modern Hungarian school.

A côté de Jrnö Kenessey, György Ranki et Tibor Polgar — sans faire oublier Bela Bartok, bien sûr —, Ferenc Farkas est un représentant marquant de l'école hongroise contemporaine.

1949

The Youth of Simplicius Simplizissimus - La Jeunesse de Simplicius Simplizissimus, Karl Amadeus Hartmann. M : Erich Bormann. D : Walter Gondolf. Bühnen der Stadt Köln. 1949. P : Stuckmann.

Karl Amadeus Hartmann is noted for his expressive yet severe style and wealth of harmony and rhythm.

C'est par son style expressif et cependant sévère, harmoniquement et rythmiquement fort riche, que se qualifie Karl Amadeus Hartmann.

1950

Bolivar, Darius Milhaud. M : Max de Rieux.
D : Fernand Léger. Opéra de Paris. 1950. P : Lipnitzki.

The works of Milhaud may be compared to mighty and interminable rivers which bring down with them both gold and rank weeds. *Christophe Colomb*, *Maximilien* and *Bolivar* form a vast South American trilogy.

Les œuvres de Milhaud sont comme des fleuves grandioses et interminables, charriant l'or et les mauvaises herbes. *Christophe Colomb*, *Maximilien* et *Bolivar* sont les titres d'une vaste trilogie sud-américaine.

Jeanne au Bûcher, Arthur Honegger. M : Jan Doat. D : Yves-Bonnat.
Opéra de Paris. 1950. P : Bernand.

Jeanne au Bûcher, an oratorio transferred to the stage, owes its appeal to combining pages of a scrap-book with something of a Mystery play.

Oratorio, transporté ensuite sur scène, *Jeanne au Bûcher* fascine par ses aspects d'imagerie populaire et de «mistère» mélangés, auxquels le génie lyrique de Honegger donne des accents empoignants.

Il Prigioniero. Luigi Dallapiccola. M : Hans Hartleb. D : Ita Maximowna. Städtische Bühnen. Frankfurt. 1957. P : Günter Englert. (Première : Florence. 1950)

Dallapiccola's *The Prisoner* represents one of the first examples of his dodecaphonic writing. In it he has avoided the barrenness of systematization and has succeeded in breathing life into a reputedly severe language.

C'est dans *Le Prisonnier* que Dallapiccola utilise l'une des premieres fois l'ecriture dodécaphonique. Evitant l'aridite du systematisme, il réussit à rendre vivant un langage réputé severe.

Philomela. Hendrik Andriessen. M : Abraham Van der Vies. D : Charles Roelofsz. Stadsschouwburg. Amsterdam. 1950. P : Particam.

An interesting example of the rare operatic works of the Dutch school.

L'un des plus intéressants parmi les rares ouvrages lyriques de l'école néerlandaise.

1951

The Rake's Progress, Igor Strawinsky. M : Carl Ebert. D : Gianni Ratto.
C : Ebe Colciaghi. La Fenice, Venezia. 1951. P : Giacomelli.

The intelligence, skill and boldness of Strawinsky does not reveal whether *The Rake* breaks new ground or whether it betrays a lack of invention by adopting an established style.

L'intelligence, l'adresse et la hardiesse de Strawinsky n'ont pas permis encore de déceler si *Le Libertin* montre une nouvelle voie ou s'il trahit un manque d'invention par le recours à un style préconçu.

Amahl and the Night Visitors, Gian-Carlo Menotti.
Fist produced by the NBC-TV, New York (1951). — D'abord monté par la NBC-TV, New York (1951).
First stage performance : Florence 1953. — Création à la scène à Florence en 1953.
M : G.-C. Menotti. D : Giulio Coltellacci. Maggio Musicale Fiorentino.

A mixture of fantasy and realism, of delicacy and « broad effects », the art of Menotti succeeds by its direct speech.

Mélange de fantastique, de réalisme, de finesse et de « gros effets », l'art de Menotti s'est imposé par son éloquence directe.

reussisches Märchen Prussian Fairy Tale - able prussienne), oris Blacher. M : udwig Berger. D : Ita Maximowna. Städtiche Oper, Berlin. 1952. P : Enkelmann.

A prolific composer of opera and ballet music, Boris Blacher presented his *Preussisches Märchen* in Berlin practically at the same time as his *Abstrakte Oper Nr* 1 in Mannheim.

Compositeur fécond dans le domaine lyrique et chorégraphique, Boris Blacher a donné presque en même temps ce *Preussisches Märchen* à Berlin et un *Abstrakte Oper Nr 1* à Mannheim.

Primavera del Portal, Jesus Leoz. M - D : José Caballero. Teatro Maria Guerrero, Madrid. 1952. P : Muller.

Vitality and feeling for colour are associated with the name of Jesus Garcio Leoz, one of the leaders of the contemporary Spanish school.

La verve et le sens du coloris ont fait connaître Jesus Garcio Leoz, l'un des maîtres de l'école espagnole de ce demi-siècle.

Leonore 40/45, Rolf Liebermann. M : Friedrich Schramm. D : Teo Otto. Basler Stadttheater, Basel. 1952. P : Hoffmann.

In his desire to give new life to traditional themes, Rolf Liebermann uses the last war as a setting and relates the story of a German prisoner and his girl friend Leonora.

Dans son désir de renouveler les thèmes traditionnels, Rolf Liebermann prend pour cadre la dernière guerre et conte l'histoire d'un prisonnier allemand et de sa Léonore.

1953

Der Prozess (The Trial - Le Procès), Gottfried von Einem. M : O.F. Schuh. D : Caspar Neher. Salzburger Festspiele. 1953. P : Ellinger.

Gottfried von Einem ranks high in the present operatic revival. His powerful and pungent music leads him to undertake difficult themes.

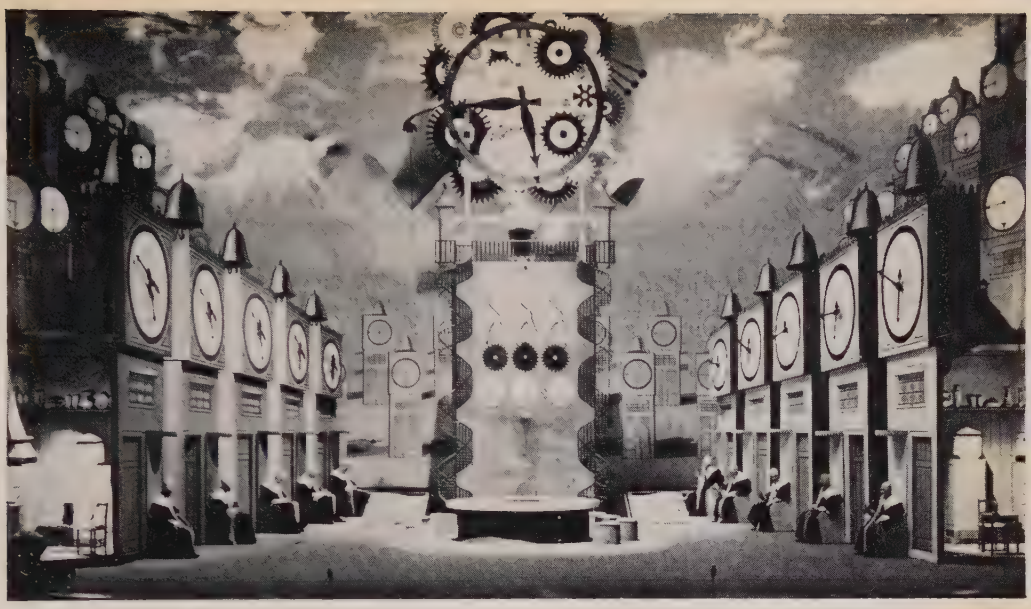
Dans le renouveau lyrique actuel, Gottfried von Einem tient une place importante. Son art âpre et puissant l'entraîne vers les sujets les plus durs.

1954

The Turn of the Screw (Le Tour d'Écrou), Benjamin Britten. M : Basil Coleman. D : John Piper. English Opera Group at Sadler's Wells Theatre, London. 1954. P : Denis de Marney.

While the principle of this opera is still widely discussed, this strangely real ghost story scored an immediate success through its power of conviction.

Tout en étant très discutée encore dans son principe, cette histoire de fantômes, étrangement réaliste, s'est imposée d'emblée par son pouvoir persuasif.



Il Diavolo nel Campanile (The Devil in the Bell-Tower - Le Diable dans le Clocher), Adriano Lualdi. M : Maner Lualdi. D : Dino Buzzati. Maggio Musicale Fiorentino, Firenze. 1954.

Lualdi clings to the Italian tradition typified by the later operas of Verdi : his marked dramatic feeling contributes to the success of his works in Italy.

Lualdi se rattache à la tradition italienne personnifiée par les derniers opéras de Verdi; son sens dramatique incontestable contribue à son succès en Italie.

Troïlus and Cressida, Sir William Walton. M : George Devine. D : Hugh Casson. C : Malcolm Pride. Royal Opera House, Covent Garden, London. 1954. P : Wilfrid Newton.

In this, his first opera, William Walton successfully demonstrates his vigorous temperament, clear and compact writing and concern for direct expression.

Avec ce premier opéra, William Walton manifeste avec bonheur son tempérament vigoureux, son écriture claire et solide, son souci de l'expression directe.

1955 *Pallas Athene weint* (Pallas Athene Weeps - Pallas Athene pleure). Ernst Krenek. M : Günther Rennert. D : Alfred Siercke. Hamburgische Staatsoper. 1955. P : Peyer.

Expressionism goes hand in hand with bold experiment and obedience to strict rules in the fifteen or so operas written by Ernst Krenek.

Dans les quelque quinze operas d'Ernst Krenek, l'expressionnisme s'allie constamment à des recherches audacieuses et des règles strictes.

Irische Legende (Irish Legend - Legende Irlandaise) Werner Egk. M : Gunther Rennert. D : Alfred Siercke. Hamburgische Staatsoper. 1955. P : Peyer.

Werner Egk with his special gift for the theatre has built a mediaeval and demoniac world around the legend of the Countess Cathleen.

Particulièrement doué pour le théâtre, Werner Egk s'inspire ici de la légende de la comtesse Cathleen pour évoquer un monde médiéval et démoniaque.

1956

König Hirsch (King Stag - Le Roi Cerf), Hans Werner Henze. M : Leonard Steckel - Ernst Poettgen. D : Jean-Pierre Ponnelle. Städtische Oper, Berlin. 1956. P : Heinz Köster.

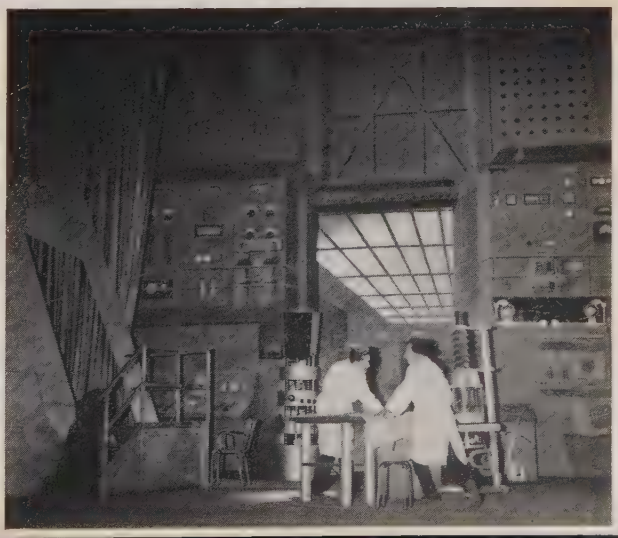
Though harsh, agressive and dodecaphonic, Henze's style has recently taken another, more agreeable direction. In his *King Stag* based on a fable by Gozzi, he has written a twentieth-century fairy opera.

Sévère, agressif, dodécaphonique, le style de Henze s'est assoupli récemment de tournures plus aimables. Empruntant son *Roi Cerf* à Gozzi, il en fait l'opéra-féerie du XXe siècle.

Krakatuk, Tadeusz Szeligowski. M : Wiktor Bregy. D : Roman Bubiek. Panstwowa Opera Filharmonia Baltycka, Gdansk. 1956.

Popular Polish melodies, folkmusic and the influence of Strawinsky can be found in the work of Szeligowski.

Des motifs populaires polonais qui rejoignent le folkore, et l'influence de Strawinsky se mélangent dans l'œuvre de Szeligowski.



Le Fou, Marcel Landowski. M : M. Lamy. D : J. Etcheverry. Théâtre des Champs-Élysées, Paris. 1957. P : Bernand.

Marcel Landowski is not afraid of great themes and is akin to certain musicians of the present generation in France who have repudiated « music for pleasure » in favour of something deeper and more poignant.

Marcel Landowski ne craint pas les grands sujets et se rattache à ces musiciens de l'actuelle génération qui, en France, ont renié la « musique du plaisir » pour un art plus âpre et plus profond.

1957 *Venere Prigioniera* (Venus, Captive - Vénus Prisonnière), Gian Francesco Malipiero. M : Alessandro Fersen. D : Emanuele Luzzati. Maggio Musicale Fiorentino, Firenze. 1957. P : Marchiori.

Although influenced by the French tradition and Nordic Romanticism, Malipiero has developed a personal style in prosody and rhythmics, in harmony and composition, through which runs a true dramatic eloquence.

Influencé par le style français et par le romantisme nordique, Malipiero atteint un style personnel dans la prosodie, le rythme et l'harmonie. Une véritable éloquence dramatique se dégage de ses œuvres.

Marianita Limer
Valdo Sciamarella. M
Martin Eisler. D - C
Saulo Benavente. Te
tro de Opera
Camera, Buenos Air
1957. P : Echaure.

The action of this opera, which is essentially Latin American in spirit, takes place in Lima at the beginning of the 18th century.

L'action de cet ouvrage, qui est essentiellement latino-américain dans son esprit, se situe à Lima au début du XVIIIe siècle.

Opri et Oleksi, Tauno Pylkkänen. M : Yrjö Kostermaa. D : Paul Suominen. Opéra National de Finlande, Helsinki. 1958. P : Taisto Tuomi.

After *Simo Hurtta* (1948), *The Shadow* (1955) and *The Wolf's Fiancée* (1955), Tauno Pylkkänen has chosen as his subject the evacuated Karelian population.

Après *Simo Hurtta* (1948), *L'Ombre* (1955) et *La Fiancée du Loup* (1955), Tauno Pylkkänen traite avec *Opri et Oleksi* le thème du peuple carélien évacué.

Titus Feuerfuchs, Heinrich Sutermeister. M : Hermann Wedekind. D : Max Bignens. Stadttheater Basel. 1958. P : Hoffmann.

This is one of the most amusing of modern comic operas. Its burlesque, vivacity and effects are handled with gusto by a composer who has already tasted success.

Un des plus plaisants opéras-comiques actuels : le burlesque, la vivacité, les effets y sont savoureusement traités par un compositeur qui n'en est pas à sa première réussite.

Simonida, Stanojlo Rajicitch. M Josip Kulundjitch. D : Stacha Bel janski. Narodno Pozoriste, Beogra 1958.

The Yugoslavs have won great admiratic in recent years with the high standar of their companies and the perfection their performances. Stanojlo Rajicitc is an eminent example of their nation composers who are not so well know to us.

Les Yougoslaves se sont imposés l'admiration, au cours des dernière années, par la perfection de leurs ensem bles et la mise au point de leurs spectacles On connaît moins leurs compositeur nationaux, dont Stanojlo Rajicitch est u représentant éminent.

France Duval (Maria Golovin) an Richard Cross (Donato) in *Mari Golovin*, Gian-Carlo Menotti. M Menotti. D : Rouben Ter-Arutunia N.B.C. Opera Company, Bruxelles 1958. P : Marc.

Menotti's latest opera, performed for th first time at the Brussels Internationa Exhibition, was not an unreserved succes He describes with exceptional dramati power the agonising loneliness of a youn blind man and his growing jealousy. I spite of the obvious influence of Puccin this work stands somewhere betwee opera and spoken drama.

Créé à l'Exposition Universelle d Bruxelles, le dernier opéra de Menott qui n'y a pas été accueilli sans réserve décrit avec une force dramatique excep tionnelle l'angoissante solitude d'un jeu aveugle et sa jalousie croissante. C ouvrage qui se situe entre le théâtre par et chanté, est d'un style nettement pucc nien.

OPERA AND THE MODERN STAGE

DE L'INTERPRÉTATION MODERNE DE L'OPÉRA

Werner OEHLMANN

OPERATIC production during the last few decades has been mainly determined by the personality and individual style of the producer. The history of operatic interpretation since 1920 is really the history of stage production. The production of a " total work of art " by all available musical, scenic and dramatic means which Richard Wagner insisted upon for his music-drama, which Giuseppe Verdi, independently of Wagner, defended not less strongly and which corresponded to the contemporaneous development of spoken drama (from the " Meininger " to Max Reinhardt) gradually became the rule for the whole lyric stage.

★

Today opera is no longer—as it often was in the nineteenth century—a concert given by singers in costume but a production which must be looked upon as a theatrical event. And it is Theatre in a far wider sense than the spoken drama for here image and word is enriched by another dimension, that of music. Joseph Gregor, the Viennese theatre historian, summed it up in the term " perfect theatre ".

No-one can yet say whether this epoch of stage production will last or not. One

DANS l'Opéra, le dernier quart de siècle est fortement marqué par la personnalité du metteur en scène. L'histoire de l'interprétation lyrique depuis 1920 est en réalité une histoire de la mise en scène. Ce que Richard Wagner avait exigé pour son drame musical, la réalisation de « l'Œuvre d'Art totale » par tous les moyens possibles, musicaux, scéniques et mimiques, ce que Giuseppe Verdi — indépendamment de Wagner — n'avait pas défendu moins passionnément et qui correspondait simultanément à l'évolution de la scène parlée, depuis les Meininger jusqu'à Max Reinhardt, voilà ce qui peu à peu devint la règle pour toutes les scènes lyriques.

L'Opéra n'est plus, aujourd'hui, comme si souvent au XIXe siècle, un concert de chanteurs costumés, mais une production qui veut être considérée avant tout comme une manifestation théâtrale. Il est du théâtre dans un sens plus large que le théâtre parlé, vu que l'Image et le Verbe s'y trouvent enrichis par toute la dimension de la Musique.

L'ère de la mise en scène et des metteurs en scène va-t-elle se poursuivre ou non? On ne peut encore le dire. On aspire au grand chef d'orchestre, qui ferait à nouveau de l'élément musical le facteur premier et décisif de l'Œuvre d'Art totale. Mais ce

yearns for the coming of some great conductor who would make music once more the leading and decisive factor in the " total work of art ". But this supreme musician has not yet appeared; it is still the producer who determines the style of the performance and, if we wish to assess the present character of opera, in Europe and America, it is still the stage which we must mainly take into consideration.

*

The study of technical and scenic questions has done much to clarify the aesthetics of opera. The old fundamental question, with which Monteverdi and Gluck were already concerned, of whether the drama or the music should take first place, has been dealt with in a new way: the question being, in fact, to what extent the musical element should influence, modify or even dominate the production.

One might wonder whether opera is a sung form of drama and an effective and sumptuous manifestation of the make-believe theatre for which a realistic treatment is called for, or whether it is a lyrical and rhythmic performance governed by the music which demands abstract, subjective décor and severe stylisation. Is there a common formula for producing opera and spoken drama or are they two different elements which must develop along different lines? There is also the question of whether operas of the past, which form the major part of a necessarily conservative operatic repertoire, should be given in their original style with a historically accurate reproduction of the old method of interpretation, or whether a new scenic form should be sought, freed from tradition and assisted by the aesthetics of the modern theatre and the possibilities offered by modern painting. Are there " model productions " like, for instance, the world première in 1911 of the " Rosenkavalier " (Roller and Max Reinhardt) which established a criterion for all time? Or must the theatre always grapple with traditional works and seek, in the present,

musicien de génie n'a pas encore paru; c'est encore le metteur en scène qui détermine le style de la représentation et, si nous voulons définir les caractéristiques actuelles de l'Opéra, en Europe comme en Amérique, c'est encore et toujours vers la scène qu'il faut se tourner.

Le fait de se préoccuper des problèmes techniques et scéniques de l'opéra a largement contribué à éclairer son esthétique. On a traité sur de nouvelles bases la vieille et fondamentale question qui déjà préoccupait Monteverdi et Gluck : faut-il donner la priorité à la musique ou bien au drame? En fait, la question est de savoir si l'élément musical doit influencer le jeu scénique, le modifier ou même le dominer.

On se demandait : l'opéra est-il un drame chanté, une forme efficace et luxueuse de ce théâtre d'illusion pour lequel s'impose un mode de représentation réaliste, ou bien est-il un jeu lyrique et rythmique déterminé par la musique, qui exige un décor abstrait, indéterminé, et une forte stylisation? Y a-t-il une formule commune pour la mise en scène de l'opéra et du théâtre parlé ou sont-ils deux genres qui doivent évoluer précisément dans le sens de ce qui les différencie? On se demande encore : faut-il que les opéras du passé, qui constituent l'essentiel d'un répertoire d'opéra nécessairement conservateur, soient joués dans le style de leur époque, selon une reconstitution fidèle de la mode du temps, ou faut-il trouver pour eux une nouvelle forme scénique, indépendante de toute tradition, avec le secours de l'esthétique moderne et toutes les possibilités de la peinture contemporaine? Y a-t-il des mises en scène « modèles » comme par exemple celle de la création en 1911 du *Chevalier á la Rose* de Roller et Reinhardt, laquelle pourrait être considérée une fois pour toutes comme une valeur absolue? Ou bien le théâtre a-t-il le devoir de se colleter toujours avec les œuvres du passé et de découvrir sans arrêt dans le présent des solutions relatives, acceptables seulement pour une période limitée?

Toutes ces questions ont été posées et résolues de maintes façons non seulement par les metteurs en scène, mais aussi par des créa-

Œdipus Rex, Igor Strawinsky. M - D : Jean Cocteau. Théâtre des Champs-Élysées, Paris. 1952. P : Sadoul.
Drop curtain - Rideau de scène.

solutions which will be acceptable only for a certain period?

All these questions have been raised not only by producers but by composers and librettists and various answers have been found. It is indeed fortunate that no uniform, obligatory style and no standardisation of the modern lyric stage has resulted. Between the two extremes of the static oratorio in which music is all important, as exemplified by *Œdipus Rex* (Stravinsky and Cocteau) and the naive theatrical realism of Menotti's popular *Saint of Bleecker Street*, there exists an infinite number of variations, mixtures and nuances between music and drama, stylisation and illusion, the past and the present.

★

One cannot understand this prolific variety nor see it as a whole unless one looks towards the source of all the influences which have

teurs, musiciens ou librettistes. On ne peut que se féliciter qu'il n'en soit pas résulté un style uniforme obligatoire, une véritable standardisation de la scène lyrique d'aujourd'hui. Le tableau d'ensemble est riche et très diversement coloré. Entre les positions extrêmes : le théâtre-oratorio, statique, déterminé par la musique, tel qu'on le trouve dans la conception exemplaire de Cocteau et Strawinsky, *Œdipus Rex*, et le réalisme ingénu de la populaire *Sainte de Bleecker Street* de Menotti, il y a infiniment de variantes, de mélanges et de nuances, à mi-chemin entre la musique et le drame, le style et l'illusion, le passé et le présent. On ne peut comprendre cette abondance et l'embrasser d'un coup d'œil si on ne porte le regard sur la source de tout ce qui a donné sa forme à l'opéra d'aujourd'hui, les idées nouvelles et créatrices que notre époque a opposées à l'art lyrique du XIXe siècle.

L'opéra, en tant que jeu, cérémonie

shaped the opera as it is today, the new creative ideas produced by our epoch which are in direct contrast to those of nineteenth century operatic production.

Opera as a play, a religious ceremony, a phantasmagoria or as light comedy—such is the present aim, pursued by artistes of many nations with a rare unanimity.

Feruccio Busoni, herald and prophet of our modern age, declared at the beginning of the century: " Opera should seize hold of the supernatural and the unnatural as its proper and only sphere of the world of appearances and sensations and so create a world of make-believe which reflects life either in a magic or a comic mirror. " *Turandot* and *Arlecchino*, two light miniature operas in the style of the Commedia dell'arte, confirmed this theory. Hugo von Hofmannsthal and Richard Strauss used the same elements in their fantasy *Ariadne auf Naxos* which was as much a parody as an act of faith in conventional opera, as much a farce as a music-drama. Jean Cocteau and Igor Stravinsky created the " stage-oratorio " *Œdipus Rex* in which the singers, stiff and motionless as statues, singing in Latin, revived the ancient myth of human impotence with a commentary provided by a narrator in evening dress who transformed the performance into a tragic cabaret. Darius Milhaud's setting of Paul Claudel's *Christophe Colomb*, is like a mystery play composed of fantastic action, choral hymns and instrumental colour in which the discoverer of the New World plays the dual rôle of protagonist and spectator. Bertolt Brecht, the despotic legislator of spoken drama, together with Kurt Weill, wrote *The Rise and Fall of the Town of Mahagonny* in which simple, typical figures—woodmen, tradespeople and prostitutes—portray the miseries of civilization and the decline of mankind in a corrupt world governed by money. Carl Orff, finally, created a cosmic theatre out of fairy tales, vagabond songs, verses of Catullus and the tragic visions of Sophocles. In the guise of scenic cantatas, epic plays, light comedies or historico-literary reminiscences, these operas finally renounce all remaining traces of realism and illusion.

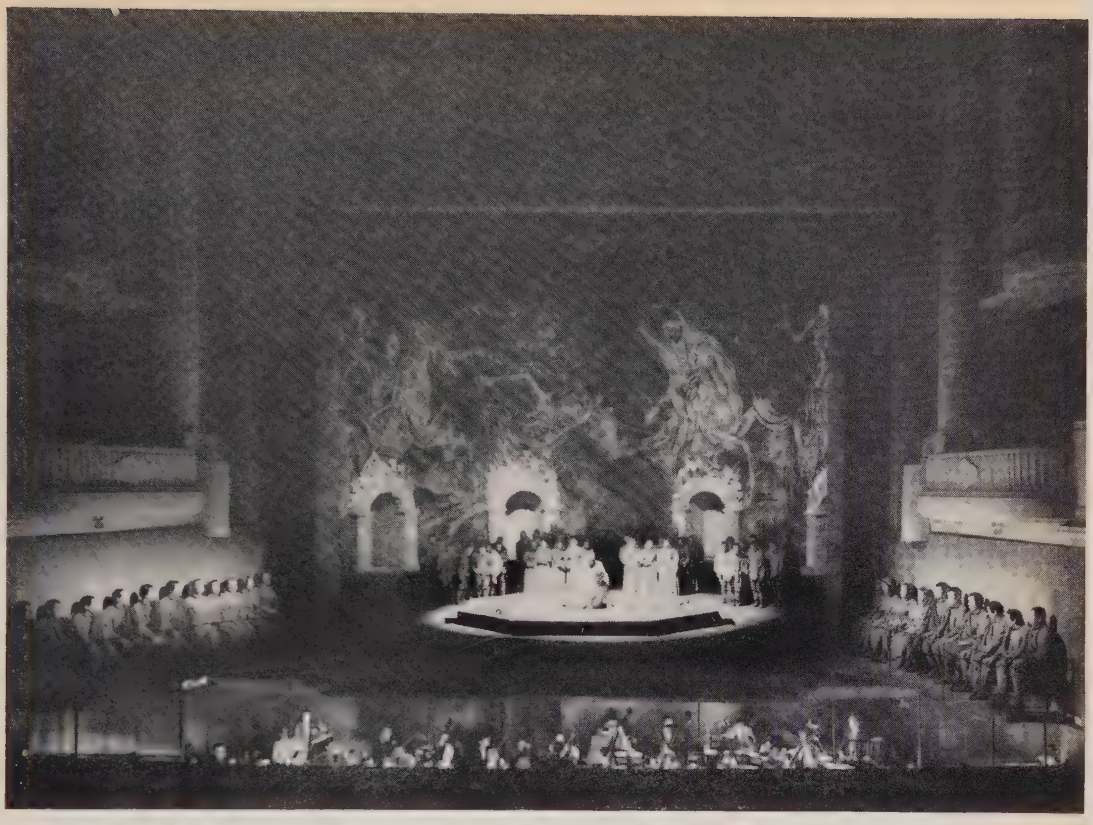
religieuse, fantasmagorie ou comédie allègre, telle est, semble-t-il, la conception actuelle, poursuivie avec une rare unanimité par des artistes de nationalités différentes.

Ferruccio Busoni, héraut et prophète des temps modernes, disait déjà dès les premières années du siècle : « L'Opéra devrait s'emparer du surnaturel qui, par nature, est de son domaine, s'emparer des apparences et des sensations et créer ainsi un monde d'illusions qui réfléchit la vie dans un miroir magique ou comique. » *Turandot* et *Arlecchino*, deux opéras miniatures légers d'après l'ancienne commedia dell'arte, furent une illustration de ces théories. Hugo von Hofmannsthal et Richard Strauss utilisent les mêmes éléments dans leur capriccio, *Ariane à Naxos*, qui est aussi bien une parodie qu'un acte de foi dans l'opéra conventionnel, autant une farce qu'un drame lyrique.

Jean Cocteau et Igor Strawinsky créent l'oratorio scénique *Œdipus Rex* dans lequel les interprètes, raides et immobiles comme des statues parlantes, chantant en langue latine, évoquent le mythe ancien de l'impuissance humaine, commenté par un speaker en habit qui transforme la scène en cabaret tragique.

Paul Claudel et Darius Milhaud écrivent le mystère de *Christophe Colomb*, composition faite d'une action fantastique, d'hymnes choraux et de coloris instrumental, où le héros, découvreur du Nouveau Monde, apparaît sous la double figure d'un protagoniste et d'un spectateur.

Bert Brecht, l'autoritaire législateur de la scène parlée, a conçu avec Kurt Weill le jeu de *Grandeur et Décadence de la Ville de Mahagonny* où des figures simples et typiques, bûcherons, marchands et prostituées, décrivent la misère de la civilisation et la chute de l'homme dans un monde corrompu, dominé par l'argent. Enfin, Carl Orff a créé un théâtre du monde inspiré par des contes de fée, de rudes chansons de vagabonds, des vers de Catulle et des visions tragiques de Sophocle. Déguisés en cantates scéniques, en théâtre épique, en comédies populaires, ou en réminiscence historico-littéraire, ces opéras renoncent radicalement aux derniers vestiges d'un théâtre illusionniste.



Die Burgschaft (Bail - La Caution), Kurt Weill. M : Carl Ebert. D : Caspar Neher. Städtische Oper, Berlin. 1957. P : Harry Croner.

All this provided the lyric stage with revitalising and revolutionary force. An important event was the world première in 1928 of Stravinsky's *Œdipus Rex* at the Kroll Opera House, Berlin, produced by Otto Klemperer with a décor by Franz Dülberg. On a shallow stage, containing only steps and platforms, masked actors stood like figures in an ancient frieze while behind them the chorus was ranged in straight, motionless lines. The acting was rigid, dramatic tension was excluded and the audience watched the performance in a state of quiet contemplation. Brecht's aesthetic law of " Verfremdung " was here applied to the operatic stage and the greatness and originality of the ancient tragedy, which Hugo von Hofmannsthal and Richard Strauss made such efforts to convey in *Elektra*, were here magnificently restored to the modern stage.

Dans cet apport, la scène lyrique a trouvé des forces nouvelles, révolutionnaires. Une grande date fut la création mondiale en 1928 de l'*Œdipus Rex* de Strawinsky à l'Opéra Kroll de Berlin, dirigé par Otto Klemperer dans un décor de Franz Dülberg. Sur une scène sans profondeur, marquée seulement par des praticables et des escaliers, se tenaient les interprètes masqués, tels les personnages d'une frise antique, ayant derrière eux les lignes immobiles du chœur. L'action devenait image, la tension dramatique s'estompait, le spectateur se trouvait devant la scène, non pas saisi et passionné, mais la considérant tranquillement : la « distanciation » que Brecht proclamait au même moment comme une règle esthétique du théâtre parlé, se trouvait réalisée dans l'opéra; la grandeur et l'originalité de la tragédie antique en faveur de laquelle Hofmannsthal et Strauss avaient fait dans

There followed a similar and paradigmatic example in Carl Ebert's production of Kurt Weill's *Die Burgschaft* (The Bail) at the Berlin Municipal Opera House in 1932 with libretto and décor by Caspar Neher. This was revived in a new version in 1957. *Die Burgschaft* is a brilliantly topical problem play. The social and political troubles of the century, the industrialisation of the country, the impoverishment of the towns and the triumph of dictatorship offered so many scenic visions. The setting: the primitive countryside with its fields, rivers and cottages and the industrial landscape, dark and apocalyptic with its chimneys, tenement buildings and steel scaffolding, was as important and necessary as the music in the choruses and arias. On the stage stood figures of Biblical simplicity and dignity who portrayed in symbolical actions the downfall of man and his decline through mistrust, selfishness and hate.

Then followed the first performances of Orff's music-dramas for which a convincing advocate was found in Günther Rennert, a stage producer whose chief concern was the play and who drew upon his creative actor's imagination. Whether it was the scenic cantata of *Trionfi*, in which poems of the Middle Ages, choruses, jazz and dance rhythms combined to produce a brilliant scenic ceremony, a hymn to life and love, or whether it was the fairy play of the king and his cunning wife, *Die Kluge*, in which loutish figures, brawling peasants and drunken thieves gave their uncouth performance on a stage, bare in the Brecht manner—they constituted a return by the theatre to its elementary, original force, a rupture with rigid convention and a leap into the unknown which hides within it the future of the art.

★

Nevertheless the old scenic tradition of opera is still alive particularly in Italy, its home, where it goes back to the Baroque period. What is seen at the Scala, Milan, is opera which pays tribute to its past, whether affirming its traditions by a sumptu-

Elektra tant d'efforts, se trouvaient ici reconquises par la puissante vague de l'esprit moderne.

En 1932 (reprise en 1957 dans une version nouvelle), on a vu, dans le même esprit « paradigmatique », à l'Opéra Municipal de Berlin, la mise en scène de Carl Ebert pour *Die Burgschaft* (La Caution) de Kurt Weill. Caspar Neher, librettiste de l'opéra, en avait été aussi le décorateur. Il s'agit ici d'une pièce de circonstance et aussi d'une pièce à thèse, d'une puissante actualité. Les misères sociales et politiques du siècle, l'industrialisation du pays, l'appauvrissement des villes, la victoire de la dictature, devenaient autant de visions scéniques. Le décor : le paysage primitif, avec ses champs, sa rivière et ses huttes, et le paysage industriel, sombre, apocalyptique, avec ses cheminées, ses maisons-casernes et ses échafaudages d'acier, était aussi présent et aussi essentiel que la musique. Des figures d'une simplicité et d'une force bibliques se trouvaient sur la scène, figures typiques du destin qui portaient sous les yeux du spectateur la Chute de l'Homme, la décadence par l'incrédulité, l'égoïsme et la haine.

Pour sa part, le metteur en scène Günther Rennert a apporté au théâtre lyrique de Carl Orff sa fantaisie de comédien, ses connaissances du jeu, véritablement créatrices. Qu'il s'agisse de la cantate lyrique des *Trionfi*, dans laquelle les textes poétiques du Moyen Age et de l'Antiquité, les chœurs et les rythmes du jazz et de la danse composent une brillante cérémonie scénique, un hymne théâtral à la vie et à l'amour, que ce soit la légende du Roi et de sa malicieuse épouse *(Die Kluge)*, où des figures brutales, des paysans braillards et des filous ivres se démènent sur un plateau dénudé à la façon de Brecht — autant de retours du théâtre à ses puissances élémentaires, une rupture des conventions rigides, un saut dans cet Inconnu qui dissimule en soi l'avenir de l'art.

Mais l'ancienne tradition de l'opéra est toujours vivante, surtout en Italie, sa patrie, où elle remonte à l'époque étincelante du Baroque. Ce que l'on peut voir à la Scala de Milan, c'est du théâtre lyrique conscient de son passé, soit qu'il le confirme par une

Anna Bolena, Donizetti. M : Luchino Visconti. D : Nicola Benois.
Teatro alla Scala, Milano. 1957. P : Piccaglioni.

ous make-believe setting and emotional acting or gently mocking them as in the mildly satirical productions of Luchino Visconti. This was true of Donizetti's *Anna Bolena* with Maria Meneghini Callas. There soprano, tenor and bass sang their arias in a setting of minutely realistic Renaissance interiors and Gothic churches. This fervent acting, this artificial theatre called to mind a vanished world.

While Visconti is strongly influenced by the neo-realism of Italian films, many other forms of stylisation also exist in Italian opera. In Pizzetti's setting of Eliot's *Murder in the Cathedral*, which was performed at the Scala, Milan, and produced by Margharita Wallmann, the décor by Piero Zuffi consisted of a transformable tabernacle in the shape of a cross whereby the action was transferred

décoration pompeuse, illusionniste et un jeu pathétique, soit qu'il s'en amuse légèrement, par exemple dans les mises en scène doucement ironiques de Luchino Visconti. Il en était ainsi dans la mise en scène d'*Anna Bolena* de Donizetti que la Scala a montée récemment avec Maria Meneghini Callas : dans des salles Renaissance et des églises aux arceaux gothiques, construites expressément avec un réalisme pédant, primadonna, ténor et basse chantaient leurs airs; et cette action passionnée, ce théâtre conventionnel constituaient une évocation d'un monde englouti.

Si Visconti est fortement inspiré par le néo-réalisme du film italien, l'opéra transalpin connaît maintes formes de stylisation. A la Scala de Milan, l'opéra tiré par Pizzetti du drame d'Eliot, *Meurtre dans la Cathédrale*,

on to an abstract and symbolic plane (See page 293).

Similarly, during the Maggio Musicale in Florence, an interesting experiment was seen in Maner Lualdi's production of Spontini's *Agnes of Hohenstaufen* which combined history and modernism. Here in large halls, between thick walls the bareness of which was broken here and there by a Romanesque arch, a column or part of a frieze, knights and ladies moved, clad in rich, heavy costumes. This quasi-surrealistic conception transported the audience into the Middle Ages far more effectively than any historical realism would have done.

Paris, where Debussy's operas *Pelléas et Mélisande* and *Le Martyre de Saint Sébastien* were Impressionistic in character, as well as

mis en scène par Margherita Wallmann, a été joué dans un décor de Piero Zuffi : un tabernacle amovible en forme de croix, qui transposait ainsi l'action dans une sphère symbolique et abstraite (Voir page 293).

De même, au « Maggio Musicale » florentin, on a pu voir, dans la mise en scène de Maner Lualdi pour *Agnès de Hohenstaufen* de Spontini, une tentative intéressante d'associer l'histoire et le modernisme : chevaliers et nobles dames, en costumes lourds et somptueux, évoluaient dans d'immenses salles, entre d'énormes murailles dont la nudité çà et là était rompue par un arc roman, une colonne, un fragment de frise — une sorte de surréalisme qui rapprocha plus le spectateur des temps moyenâgeux que le réalisme historique.

Agnese di Hohenstaufen. Gaspare Spontini. M : Maner Lualdi. D : Erberto Carboni. Maggio Musicale Fiorentino, Firenze. 1954. P : Maggio Musicale.

The Queen of Spades - La Dame de Pique, Tchaïkowsky. M : Tatiana Pavlova.
D : Gianni Polidori. Maggio Musicale Fiorentino, Firenze. 1952. P : Maggio Musicale.

Vienna and London still show the same respect for tradition.

In England, Benjamin Britten's English Opera Group, a small company of singers and musicians, which he founded, have developed a style which refines opera to the point of " chamber opera ". Britten's most recent work *The Turn of the Screw* marks the limit of this tendency. The setting by John Piper : garden, chapel and castle interior, presents a symphony of soft twilight colours, a phantom world where children converse freely with the ghosts of the dead. The romantic aspect of the opera is stressed psychologically, reality and hallucination meet on the same level and a modern spirit is revealed in the discretion with which cruelty is depicted.

The style of the Metropolitan Opera of New York is also traditional. There the

Paris — où les œuvres du maître Debussy, *Pelléas et Mélisande* et *Le Martyre de saint Sébastien*, gardent un caractère impressionniste —, Vienne et Londres cultivent un même respect scrupuleux de la tradition.

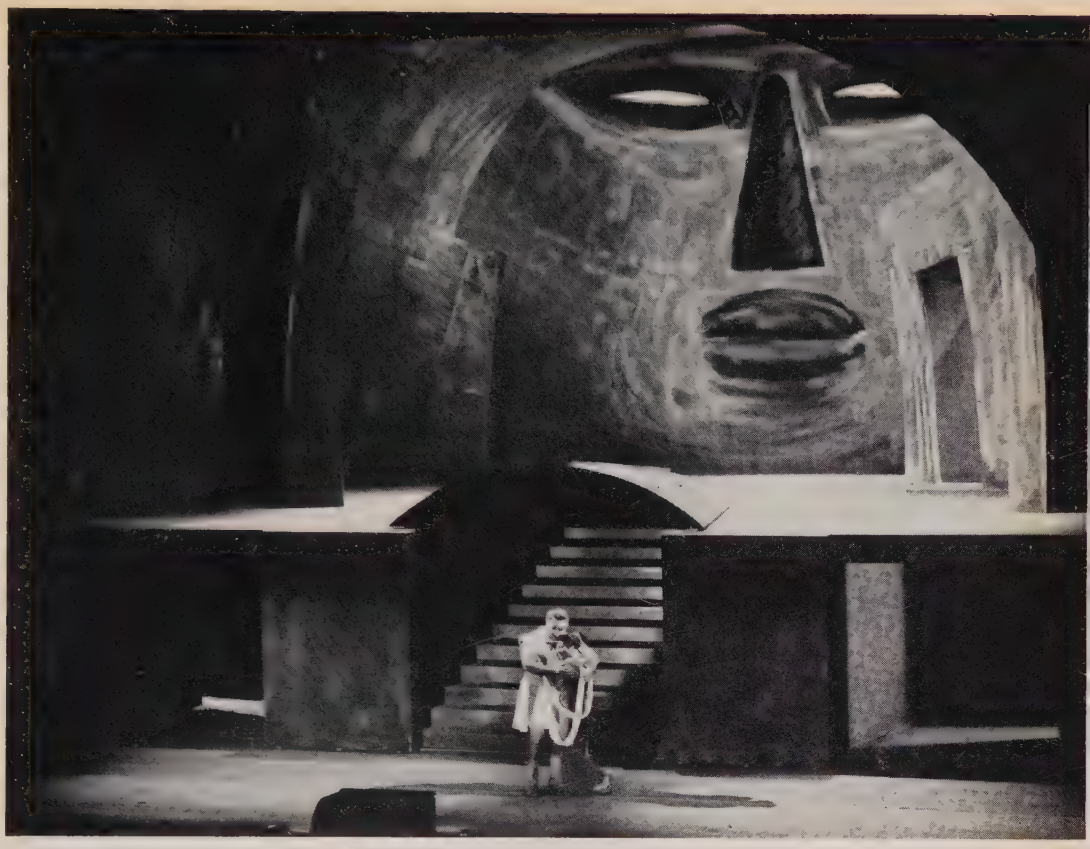
En Angleterre, Benjamin Britten, avec « l'English Opera Group » qu'il a fondé, raffine l'opéra jusqu'à l'opéra de chambre. La dernière en date des œuvres de Britten, *The Turn of the Screw*, marque l'apogée de cette conception. Le décor de John Piper : jardin, chapelle, intérieur de château, est une symphonie de couleurs tendres, crépusculaires, un lieu fantômatique où des enfants dialoguent sans effort avec des spectres; l'aspect romantique de cette œuvre s'appuie sur la psychologie; la réalité et l'hallucination s'interpénètrent; et l'esprit moderne se découvre dans la discrétion avec laquelle s'exprime la cruauté.

Le Martyre de Saint Sébastien, Claude Debussy. M : Maurice Jacquemont. D - C : Félix Labisse. Opéra de Paris. 1957. P : Bernand.

Faust, Gounod. M : Max de Rieux. D : Georges Wakhevitch. Opéra de Paris. 1956. P : Bernand.

scenic methods which have been developed in countries famous for their music, like Italy, France and Germany, are respected and the music of Wagner, Verdi and Bizet is faithfully rendered; the international

Le style de la mise en scène au Metropolitan Opera de New York est également traditionnel; les techniques scéniques nées dans les vieilles contrées créatrices de musique, l'Italie, la France, l'Allemagne, y sont



Aïda, Verdi. M : Margherita Wallmann. D : Salvatore Fiume. Royal Opera House, Covent Garden, London. 1957. P : Houston Roger.

nature of the repertoire, too, calls for eclecticism in its performance.

Can one strike a balance between tradition and progress, has the time come to reconcile the past with the future? There are some outstanding personalities among producers who are aware of the present without being a slave to it and to whom the past is not dead history but living reality. If in Berlin or Glyndebourne, Carl Ebert produces Mozart, Rossini and Verdi, he peels away the traditional style to reveal the life-giving sap within. In Mozart he reveals the human comedy, the dangerous but elegant counterplay between the characters in *Figaro*; in *Cosi Fan Tutte* he brings out the elegant playing with fire, the irony and the cynicism; in Rossini, he presents the playful humour and fantastic buffoonery; in Verdi, the dark inevitable drama of destiny, swept on by the powerful melody.

respectées; la musique de Wagner, de Verdi, de Bizet est rendue avec de grands scrupules, et le programme international oblige à l'éclectisme dans la présentation.

Y a-t-il un équilibre entre la tradition et le progrès, le moment est-il venu de réconcilier le passé et le présent? Il y a parmi les metteurs en scène des tempéraments souverains, qui sont sensibles au présent sans se laisser tyranniser par lui et pour lesquels le passé n'est pas de l'histoire morte, mais une réalité constamment vivante. Quand un Carl Ebert, à Berlin ou à Glyndebourne, monte Mozart, Rossini, ou Verdi, il arrive toujours à atteindre la sève humaine à travers l'écorce du style d'un temps. Chez Mozart il découvre la comédie humaine, le jeu élégant et dangereux des personnages des *Noces de Figaro*; ces mêmes personnages qui, gracieusement, avec cynisme et ironie, jouent avec le feu dans *Cosi Fan Tutte*; chez Rossini,

Eugene Onegin, Tchaïkowsky. M : Peter Brook. D : Rolf Gérard.
Metropolitan Opera, New York. 1957. P : Louis Melançon.

Oscar Fritz Schuh, on the contrary, the producer who has raised the Salzburg Festival to such high artistic standards, adds to all his productions another element : the dignity of the theatrical rite. The simple wooden stage in front of the high wall broken by columns of the Felsenreitschule, is his real domain. Here together with Wilhelm Furtwängler and Caspar Neher he staged a sumptuous and ceremonious *Magic Flute* centered on the symbol of a Baroque sun, one of the most beautiful and dignified interpretations ever seen of this work of Mozart.

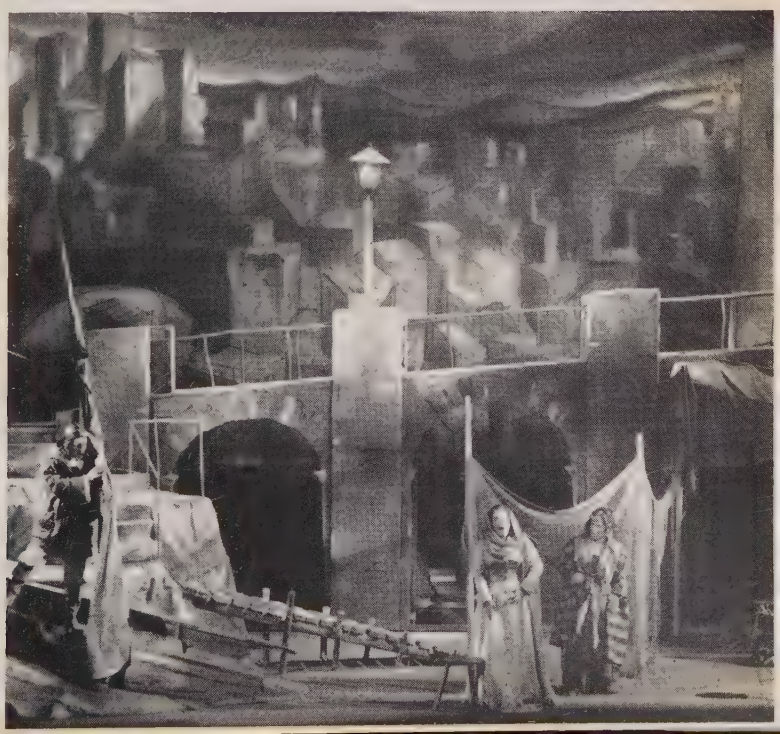
How far this natural stage imbued with the Salzburg Festival atmosphere, exerted an influence was shown when the producer of the Metropolitan Opera, Herbert Graf, who has an entirely different viewpoint,

c'est la joie pétulante et la bouffonnerie fantasque; chez Verdi, la drame du destin impitoyable et sombre porté par le vaste souffle de la mélodie lyrique.

Oscar Fritz Schuh par contre, le metteur en scène qui donne une si haute allure artistique au Festival de Salzbourg, ajoute à toutes ces conceptions, festival solennel ou comédie brillante, un autre élément extra-temporel : la dignité du culte théâtral. Le plateau de bois situé devant le haut rocher de la Felsenreitschule, jalonné de colonnades, est son domaine; il a créé ici, avec Wilhelm Furtwängler et Caspar Neher, une *Flûte enchantée* grandiose, cérémonielle, axée sur le symbole d'un radieux soleil baroque, une des interprétations les plus belles et les plus dignes que l'œuvre ait jamais connues.

On a pu voir dans quelle mesure cette

Le Comte Ory, Rossini. M : Carl Ebert. D - C : Jean-Pierre Ponnelle. Städtische Oper, Berlin. 1957. P : Ilse Buhs.



A Masked Ball - Le Bal Masqué, Verdi. M : Carl Ebert. D : Wilhelm Reinking. Städtische Oper, Berlin. 1956. P : Heinz Köster.

Die Zauberflöte, Mozart. M : Herbert Graf. D : Oskar Kokoschka. Salzburger Festspiele. 1955.

Die Entführung aus dem Serail, Mozart. M : Oscar Fritz Schuh. D : Caspar Neher. Salzburger Festspiele. 1955. P : Heinrich Mayr.

tending towards traditional realism, produced *Don Giovanni* with Wilhelm Furtwängler. This was a performance of almost religious solemnity and intense tragic feeling. (The whole production has been filmed.)

*

Where is this development leading? Is Walter Felsenstein, producer-manager of the

scène naturelle, imprégnée de l'atmosphère de Salzbourg, engendre un style, quand Herbert Graf, metteur en scène du Metropolitan et personnalité d'un tout autre genre, orienté vers le réalisme traditionnel, produisit *Don Juan* avec Furtwängler; ce spectacle (qui a été entièrement filmé, sous forme de documentaire) était d'une solennité quasi religieuse et pleine d'effet tragique.

Où conduira cette évolution? Walter Felsenstein, directeur et metteur en scène de

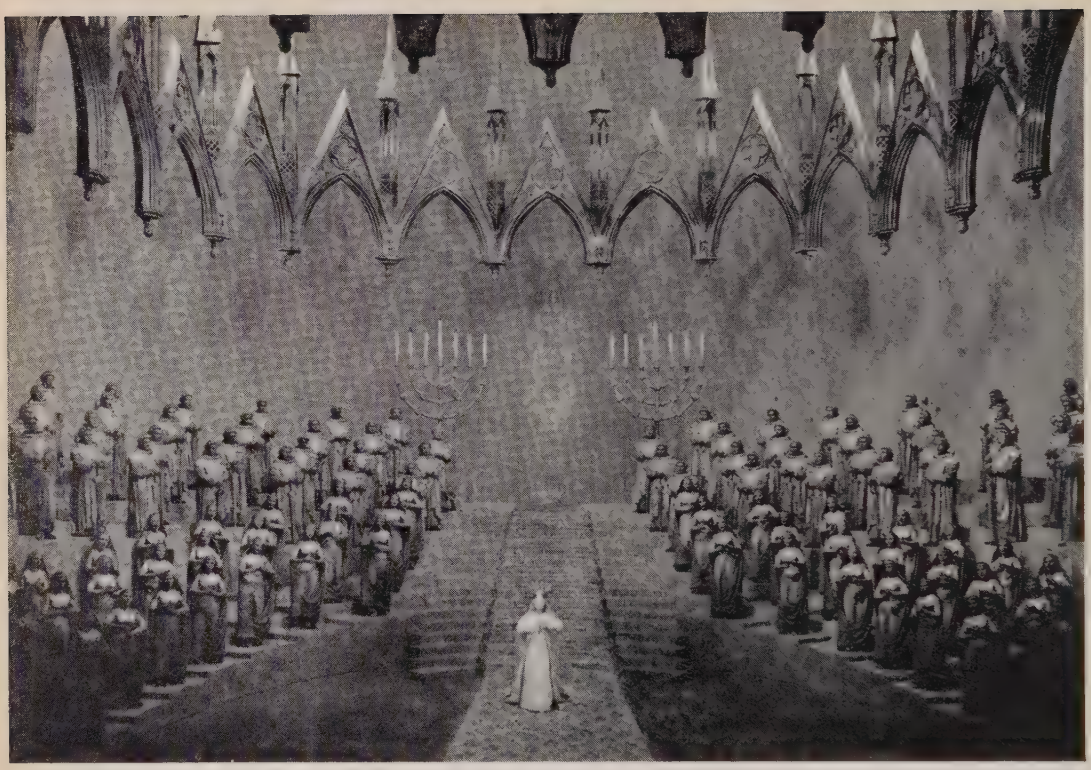
Les Contes d'Hoffmann, Offenbach. M : Walter Felsenstein. D-C : Rudolf Heinrich. Komische Oper, Berlin. 1958. P : Jürgen Simon.

Berlin Comic Opera, right in wanting to restore theatricality to opera? His is a faithful and highly elaborate realism and in Smetana's *Bartered Bride*, Janacek's *Cunning Little Vixen* or Offenbach's *Tales of Hoffman*, he has cultivated an " acted " opera in which the music is only a sonorous illustration, a poetic and lyrical background to the stage performance.

★

Or are Wieland and Wolfgang Wagner, leading lights of the new, abstract Bayreuth, on the right path to the opera of the future?

l'Opéra Comique de Berlin, a-t-il raison de vouloir rethéâtraliser l'opéra? Il poursuit un réalisme très profondément élaboré; et, dans *La Fiancée vendue* de Smetana, *Le Petit Renard* de Janacek ou *Les Contes d'Hoffmann* d'Offenbach, il cultive un opéra « joué », dans lequel la musique n'est plus qu'une illustration sonore, poético-lyrique de la réalité scénique. Ou faut-il croire que Wieland et Wolfgang Wagner, les grands seigneurs du Bayreuth moderne, abstrait et sans décors, sont sur la voie du théâtre lyrique de l'avenir? Que l'on considère ces spectacles des petits-fils de Wagner comme exemplaires, ou bien au contraire comme des exceptions qui n'auront point de descendance, on doit



Lohengrin, Richard Wagner. M - D : Wieland Wagner. Bayreuther Festspiele. 1958. P : Siegfried Lauterwasser.

Whether we regard the work of Wagner's descendants as ideal examples or as extreme and unrepeatable exceptions, this new Bayreuth must be recognised as the most astonishing happening in opera today. Here one can see the musical drama of Richard Wagner, who strove for ultimate perfection in stage illusion, ending in the opposite extreme; the setting dissolves, loses its reality and becomes a mere reflection of the music which is now supreme. Here where the art of production once thrived, it is now made to serve the music. It is a strangely paradoxical yet profoundly logical development in which the unpredictable course of the living art of opera is revealed.

reconnaître que ce nouveau Bayreuth est l'événement le plus étonnant, le plus bouleversant de l'opéra d'aujourd'hui. On y voit ce drame musical de Richard Wagner qui tendait à la plus parfaite réalisation de l'illusion scénique aboutir à son contraire : le décor s'efface, échappe au réel, n'est plus que le reflet d'une musique qui devient souveraine; là même où jadis la mise en scène s'épanouissait, voici que, par un raffinement suprême, elle devient la servante de la musique. C'est une évolution étrangement paradoxale et pourtant d'une logique radicale, dans laquelle on découvre l'aventure de l'opéra, cet art vivant et toujours renouvelé dans ses imprévisibles démarches.

WERNER OEHLMANN

THE MODERN LITERARY OPERA

L'OPÉRA LITTÉRAIRE CONTEMPORAIN

Antoine GOLÉA

THE term " literary opera " has in some countries been applied to that form of opera which tends to predominate in present-day operatic production and which is distinguished by the fact that the libretto is provided by a pre-existent drama, the text of which has been set by the composer as written by the playwright, without previous adaptation to the demands, either real or imaginary, of the musical writing.

Described in this manner, « literary opera " is clearly distinguishable from: 1. operas with original libretti based or not on legend or history and written by professional librettists; 2. operas the libretti of which have been adapted by a librettist or, in a few rare instances, by the composers themselves, from plays or novels; 3. operas, finally, which usually display the characteristics of the music-drama, the libretti of which, frequently with poetic pretensions, are always the work of the composers themselves.

It was in Germany that the term " literary opera "—Literaturoper—first arose and it has been represented in this country for fifteen years or so by the performance of

ON appelle « opéra littéraire » cette forme d'opéra qui tend à prendre une place de plus en plus grande dans la production d'ouvrages de théâtre lyrique de notre temps, et qui se caractérise par le fait que les compositeurs utilisent, comme livrets, des pièces de théâtre préexistantes et dont ils mettent en musique le texte tel que l'auteur dramatique l'a écrit, sans l'« adapter » au préalable aux « besoins », réels ou imaginaires, de l'écriture musicale.

Ainsi caractérisé, l'« opéra littéraire » se différencie parfaitement : 1. des opéras à livrets originaux, inspirés ou non de la légende ou de l'histoire, écrits par des librettistes spécialisés; 2. des opéras dont les livrets sont adaptés par des librettistes ou, plus rarement, par les compositeurs eux-mêmes, d'après des pièces de théâtre ou des romans; 3. des opéras, enfin, qui revêtent le plus souvent les caractères du drame musical et dont les livrets, à prétentions très souvent poétiques, sont toujours l'œuvre des compositeurs eux-mêmes.

Le terme d'« opéra littéraire » a été forgé en Allemagne, où la « Literaturoper » est surtout représentée, depuis une quinzaine

several remarkable works. But it was a Frenchman who, at the beginning of the century, presented the first example of a literary opera to an astonished musical world : this French composer was Claude Debussy and his literary opera was *Pelléas et Mélisande* which he based on the play of the same title by Maurice Maeterlinck.

Certain cuts were the only liberties which Debussy allowed himself to take with Maeterlinck's text for without these the opera would have been disproportionately long in regard to existing theatrical conventions and customs. This liberty is consequently met with in nearly all literary operas for, whatever musical and vocal style has been adopted by the composer, a text when sung always lasts longer than when it is spoken.

Nevertheless the second example of twentieth century literary opera is an exception to this rule. This is *Salome*, Richard Strauss's setting of Oscar Wilde's drama of the same title. We know that Wilde wrote his drama in French : Strauss composed his opera so that, subject to certain rhythmic modifications to the vocal line, either the original French text could be sung or the German translation. (In this connection, the existence of a re-translation in French of the German translation, curiously in use at the Paris Opera, makes no difference whatever). So one finds in Strauss's opera the full script of Oscar Wilde's play which the composer was able to retain entirely owing to its brevity. *Salome* is in fact a drama in one long act, the spoken drama lasting for one hour and the opera for one hour, forty minutes.

Another exception is provided by *Elektra*, composed by Strauss three years after *Salome*, for which he used the German translation of the Greek tragedy by Hugo von Hofmannsthal, the Austrian poet and dramatist. In this case, the sung work lasts for two full hours without interruption, surely the limit as regards duration.

*

After Strauss, it was Alban Berg who finally shed lustre upon this kind of opera

d'années, par plusieurs ouvrages remarquables. Mais c'est un Français qui, au début du siècle, a proposé au monde musical étonné le premier exemple d'un opéra littéraire : ce compositeur français, c'est Claude Debussy, et son opéra littéraire, c'est *Pelléas et Mélisande*, pour lequel il a utilisé la pièce de théâtre du même nom de Maurice Maeterlinck.

La seule « liberté » que Debussy se soit permise avec le texte de Maeterlinck, ce sont les coupures qu'il y a pratiquées, sans lesquelles l'opéra eût été d'une longueur démesurée par rapport aux conventions et aux coutumes théâtrales existantes. Et on retrouvera, par la suite, l'usage de cette liberté dans la quasi-totalité des opéras littéraires, car, quel que soit le style musical et vocal adopté par le compositeur, un texte chanté dure toujours plus longtemps que le même texte, parlé.

Toutefois, le deuxième exemple d'opéra littéraire du xxe siècle offre justement une exception à cette règle : c'est *Salomé*, composé par Richard Strauss sur le drame du même nom d'Oscar Wilde. On sait que Wilde a écrit son drame en français; Strauss a composé son opéra de manière à ce qu'il puisse être chanté, moyennant certains déplacements rythmiques de la ligne vocale, indifféremment sur le texte original français ou sur la traduction allemande de ce texte. (A cela, l'existence d'une re-traduction française de la traduction allemande, re-traduction bizarrement en usage à l'Opéra de Paris, ne change rien). Et on retrouve dans l'opéra de Strauss le texte intégral de Wilde, que le compositeur a pu conserver en raison de sa brièveté : *Salomé* est, en effet, un drame en un seul grand acte, l'œuvre parlée dure une heure, l'œuvre chantée une heure quarante minutes.

On retrouve cette exception dans *Elektra*, que Strauss composa, trois ans après *Salomé*, sur la traduction en allemand de la tragédie antique par le poète et dramaturge autrichien Hugo von Hofmannsthal. Dans ce cas, l'œuvre chantée dure deux heures pleines, sans interruption, ce qui peut être considéré comme un maximum.

Après Strauss, ce fut Alban Berg qui

Pelléas et Mélisande, Claude Debussy. M : Musy. D : Valentine Hugo. Opéra Comique, Paris. 1947. P : Bernand.

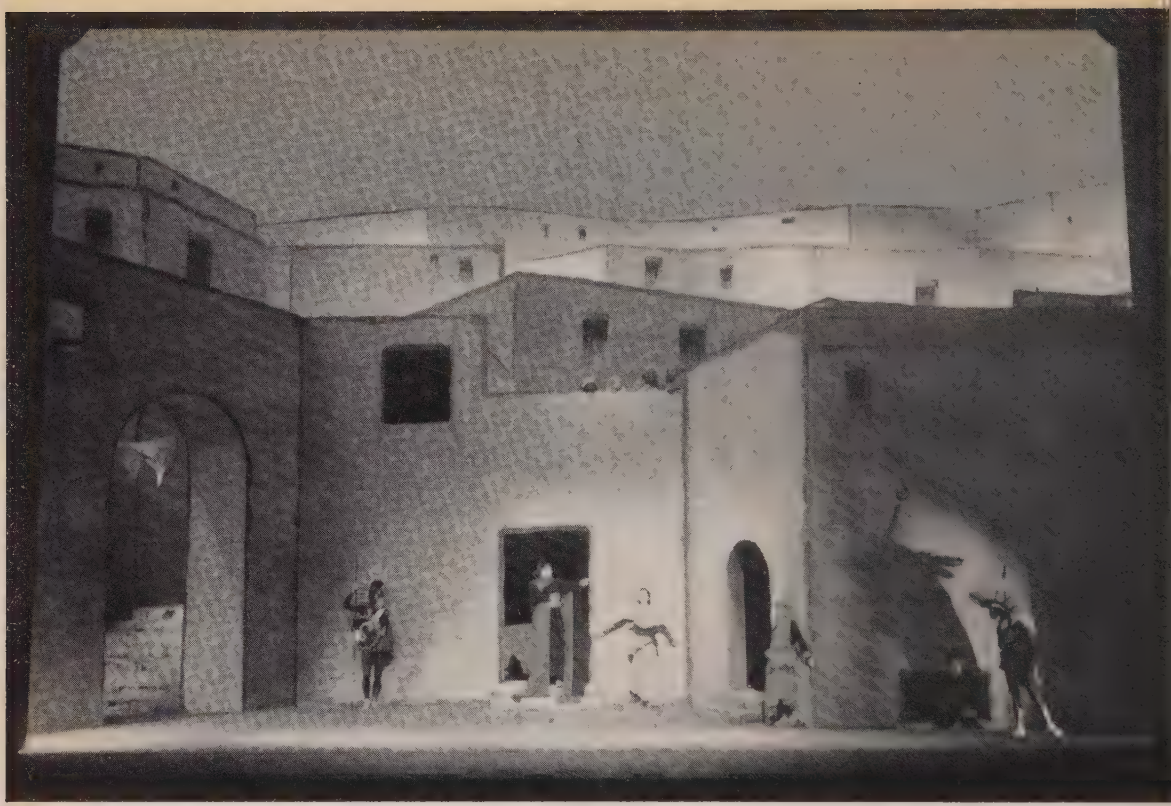
with *Wozzeck* and *Lulu*. Composed between 1917 and 1921, *Wozzeck* was first performed in Berlin in 1925 and is a setting of the drama of that name by Georg Büchner, the German Romantic poet who had died a century previously. *Lulu* is the condensation into one single drama of the two dramas by the German Expressionist writer Frank Wedekind, written at the beginning of the twentieth century : *Erdgeist* (Earth Spirit) and *Die Büchse der Pandora* (Pandora's Box). In these works, too, one finds Debussy's principle of making cuts; in *Lulu* these cuts are quite extensive since two plays have been combined into one (the heroine being of course the same character); but it possesses the same fundamental characteristic of the literary opera, that is the use of the original text of the play which has been retained with no additions or modifications either by the composer or a librettist.

*

What then guided Debussy, Berg and certainly even Strauss; what guides composers today such as Poulenc in France, Fortner and Klebe in Germany, Pizzetti in Italy and before them, but after the " precursors ", what guided Honegger and Carl Orff when composing these literary operas? Surely the highest of ambitions; that of restoring

fournit au genre de l'opéra littéraire de décisives lettres de noblesse, avec *Wozzeck* et *Lulu*. *Wozzeck*, composé entre 1917 et 1921, représenté pour la première fois en 1925, à Berlin, est composé sur le drame du même nom du poète romantique allemand Georg Büchner, mort un siècle plus tôt. *Lulu* est composé par la concentration, en un seul drame, de deux drames de l'écrivain expressionniste allemand Frank Wedekind, écrits à l'orée du XXe siècle : *Erdgeist* (L'Esprit de la Terre) et *Die Büchse der Pandora* (La Boîte de Pandore). On retrouve, dans ces ouvrages, le principe des coupures pratiquées par Debussy; pour *Lulu*, ces coupures sont très importantes, puisque deux pièces (dont l'héroïne est, bien entendu, le même personnage féminin) ont été réduites à une seule; mais on y retrouve le caractère fondamental de l'opéra littéraire, à savoir l'utilisation du texte original dramatique, dans la mesure où ce texte est conservé, à l'exclusion de tout ajout, de toute modification de la part du compositeur ou d'un librettiste quelconque.

A quoi ont obéi Debussy, Berg et certainement même Strauss, à quoi obéissent aujourd'hui des compositeurs comme Poulenc en France, Fortner, Klebe en Allemagne, Pizzetti en Italie, et, avant eux, mais après les « ancêtres », à quoi ont obéi un Honegger, un Carl Orff, en composant des



Antigone, Arthur Honegger. M - D : Jean Cocteau.
Opéra de Paris, 1943. P : Seeberger.

to opera all its dignity by striking a blow at the insufficiency, and indeed the poverty, of the majority of libretti.

One may think that all the composers quoted here considered or still consider that : 1. certain operatic works of high musical value written in the last century are regarded with scorn by an increasingly large section of the public today, because of the improbability, coarseness or carelessness of their libretti; 2. that the lead set by Wagner and followed by many others, came to nothing in the end, the existence of a great musician who would also be a great poet being in the nature of a rare exception, if not an impossibility. We can continue the reasoning of these composers thus : since librettists, apart from a few isolated exceptions, are mediocre writers and since we, the composers, are bad poets, let us turn to the real poets, the real dramatists; and since these poets and these dramatists only rarely consent to write libretti, well then, let us take their plays and turn them into operas.

opéras littéraires? Évidemment à la plus noble des ambitions : celle de rendre au théâtre lyrique toute sa dignité, en portant un coup décisif à l'insuffisance, voire à l'indigence de la plupart des livrets. On peut penser que tous les compositeurs cités ont estimé ou estiment : 1. que certaines œuvres lyriques musicalement géniales du siècle dernier font l'objet du mépris d'une fraction de plus en plus grande du public de notre temps, à cause de l'invraisemblance, de la grossièreté ou de l'« à peu près » de leurs livrets; 2. que la tentative de Wagner, suivie par beaucoup d'autres, s'est en fin de compte soldée également par un échec, l'existence d'un grand musicien qui serait également un grand poète relevant du domaine de la plus rare exception, voire de l'impossibilité. Et on peut continuer ainsi le raisonnement des compositeurs cités : puisque les librettistes, à de très rares exceptions près, sont des écrivains médiocres, et puisque nous-mêmes, les compositeurs, nous sommes de mauvais poètes, adressons-

Antigonae, Carl Orff. M : Oskar Fritz Schuh. D : Caspar Neher. Salzburger Festspiele. 1949. P : Ellinger.

But this ambition to restore some dignity to opera by the use of works, and as far as possible of outstanding works, of the spoken theatre inevitably gave, from the outset, increased importance to the words, in literary operas, as compared to the music. There lay the first conscious objective of the creator of this form, Claude Debussy; in his famous conversations with his teacher Ernest Guiraud, Debussy violently attacked the indiscretion of Wagner's surging music which rendered for the most part unintelligible a poetic text to which Wagner the poet should nevertheless have assigned some importance. He predicted, in these conversations, the kind of poetic text to which he was subsequently to adhere, he exalted its allusive qualities, the condensation of the dialogue, its unexpressed extensions, and he also described the rôle of the music he would compose for this text which would be to interpret exactly all the psychological undercurrents and the symbolism, to light up all the recesses of the soul, in short to transfigure the text but by following it step by step, always preserving its lucidity.

One may see a contradiction in this dual ambition of Debussy's to transfigure a poetic

nous aux vrais poètes, aux vrais hommes de théâtre; et comme ces poètes, ces hommes de théâtre ne consentent que très rarement à écrire des livrets, eh bien, emparons-nous de leurs pièces, et faisons-en des opéras.

Mais cette ambition de rendre au théâtre lyrique sa dignité par l'utilisation d'œuvres et, autant que possible, de chefs-d'œuvre du théâtre parlé rendait inévitable, au premier abord, un accroissement de l'importance donnée à la parole par rapport à la musique dans les opéras littéraires. C'était bien là le premier objectif conscient du créateur du genre, Claude Debussy; dans des conversations restées célèbres, avec son maître Ernest Guiraud, et qui sont, depuis longtemps, passées dans les manuels, Debussy s'est élevé avec violence contre l'indiscrétion du flot musical de Wagner, rendant pour la plupart inintelligible un texte poétique auquel cependant le poète Wagner devait accorder une certaine importance! Dans ces conversations, il a dépeint prophétiquement le texte poétique auquel il devait s'attacher par la suite, il a exalté ses qualités allusives, la concentration du dialogue, ses prolongements inexprimés, et il a, d'autre part, défini le rôle de la musique qu'il devait

text with music while at the same time preserving, for the public, its intrinsic value. In fact, *Pelléas et Mélisande*, the first of all the literary operas, has remained until now the charming and miraculous exception. In this work Debussy's genius has unconsciously contended with the musical humility which he professed. It is obvious that the intelligibility of the text is one of the work's greatest qualities, not because of the merits of this text, but only because the form of recitative employed makes this intelligibility organically necessary. Debussy has made words and music into one to such a degree that, today, the words without the music seem manifestly absurd. Indeed, all the poetic and human substance of Maeterlinck's drama has passed into the music; it is expressed by the music alone but to give this expression its full force, it needed the support of a clearly understandable text. This is necessary because, apart from the very discreet use of the Wagnerian Leitmotif (reduced by Debussy to an expedient for creating atmosphere) the composer has deliberately refused to give his music a structure which would make it independent of the text; he did not reconstruct nor „ rethink " the drama of *Pelléas et Mélisande* in terms of pure music but was content to make it the most delicate, discreet and, because of his genius, the most forceful and effectual of „ servant-mistresses ".

*

The year 1957 saw the first performance at the Scala, Milan, of Francis Poulenc's *Carmelite Dialogues*, a setting of an existing text by Bernanos.

Poulenc once described himself as the most qualified musician in France to compose both divine and " rowdy " music since he was equally familiar with the " tough guys " of Paris as he was with the clergy. Poulenc was strongly and sincerely drawn to the text by Bernanos and the music he composed for this text was certainly written with deep and utter sincerity. No more than Debussy in *Pelléas* did he try to " re-create " the selected text to fit into an independent musical structure; like Debussy he faithfully

composer sur ce texte : rendre, précisément, sensibles tous les « dessous » psychologiques, tous les symboles, éclairer tous les recoins des âmes, transfigurer, en somme, le texte, mais en le suivant pas à pas, et en lui laissant toujours son intelligibilité propre.

On peut trouver une contradiction dans cette double ambition de Debussy, de transfigurer un texte poétique par la musique tout en lui laissant, pour le public, sa valeur intrinsèque. En fait, *Pelléas et Mélisande*, premier de tous les opéras littéraires, est resté jusqu'à ce jour une adorable, une miraculeuse exception. Le génie de Debussy y a combattu, inconsciemment, l'humilité musicale qu'il professait. Évidemment, l'intelligibilité du texte est une des grandes qualités de l'œuvre, mais non point à cause de la valeur de ce texte, et seulement parce que la forme du récitatif employé rend cette intelligibilité organiquement nécessaire. De la parole et de la musique, Debussy a fait un tout, à un point tel qu'aujourd'hui, la parole sans la musique nous paraît facilement ridicule. En réalité, toute la substance poétique et humaine du drame de Maeterlinck est passée dans la musique; c'est elle seule qui l'exprime, mais pour que cette expression acquière son maximum de puissance, il faut qu'elle puisse s'appuyer constamment sur la clarté de cette clef primaire que constitue le texte nu de l'œuvre; cela est nécessaire parce que, en dehors d'une application très discrète du motif conducteur wagnérien, réduit chez Debussy à un créateur d'atmosphère, comme la subtilité de son langage rythmique et le raffinement et la diversité de son orchestration, le compositeur a délibérément refusé de donner à sa musique l'armature d'une structure indépendante de la parole; il n'a pas reconstruit, repensé le drame de Pelléas et de Mélisande sur le plan de la musique pure, mais il s'est contenté de faire de celle-ci la plus délicate, la plus discrète, mais aussi, grâce à son génie personnel, la plus puissante et la plus efficace des servantes-maîtresses...

L'année 1957 a vu la création, à la Scala de Milan, de *Dialogues des Carmélites* de Francis Poulenc sur le texte préexistant de Bernanos. Poulenc, qui a dit une fois de

Les Dialogues des Carmélites, Francis Poulenc. M : Margherita Wallmann.
D : Georges Wakhevitch. Teatro alla Scala, Milano. 1957. P : Piccagliani.

kept to the story of the *Dialogues*, always giving first importance to the words and simply endeavouring to interpret and exalt it musically with the greatest fidelity. But where Debussy brilliantly succeeded, giving the world one of the most astonishing masterpieces both of music and opera, Poulenc to a large extent failed; one must admit that rare are the passages in his score which truly do justice to the admirable text which he chose as guide.

★

As with Debussy's *Pelléas* (and to an even lesser degree) the *Salome-Elektra* group could not engender many successors in the sphere of literary opera. Different reasons of a fairly complicated nature account for this sterility. The first reason is that, in contrast to Debussy, who wanted to and did respect the intelligibility of the words in full, Strauss paid no heed to this; nor did the strained pitch of the voices, the frequency in the recitatives of immense intervals and nor, finally and above all, did the spectacular

lui-même qu'il était le musicien français le plus apte à composer à la fois de la musique spirituelle et de la musique de gouape, parce qu'il connaissait aussi bien le milieu des mauvais garçons de la rue de Lappe que celui des curés, a été puissamment et sincèrement attiré par le texte de Bernanos, et son travail de musicien sur ce texte a été certainement fait avec la plus totale, la plus profonde sincérité. Pas plus que Debussy dans *Pelléas*, il n'a essayé de « recréer » le texte choisi selon les données d'une structure musicale indépendante; comme Debussy, il a suivi pieusement le déroulement des *Dialogues*, laissant toujours la parole au premier plan, essayant simplement de la traduire et de l'exalter musicalement avec la plus parfaite fidélité. Mais là où Debussy a merveilleusement réussi, en laissant au monde un de plus bouleversants chefs-d'œuvre de la musique et du théâtre lyrique, Poulenc a en grande partie échoué; on doit dire que rares sont les endroits de sa partition qui rendent véritablement justice au texte admirable qu'il s'était proposé comme guide.

Tout comme le *Pelléas* de Debussy, et

Der Sturm (The Tempest - La Tempête), Frank Martin. M : Hans Hartleb.
D - C : Hein Heckroth. Städtische Bühnen, Frankfurt. 1956.
P : Günter Englert.

uproar of a super-Wagnerian orchestra allow the audience to understand, except in fragments, what was sung on the stage. From the orchestral point of view, the literary operas of Strauss are symphonies swollen to the limits of their sonorous possibilities; from the vocal point of view, they are violently expressionist recitatives and dialogues. Fundamentally, Strauss attempted a complete musical interpretation of the selected dramas but they are too complex and, even with *Elektra*, too " modern " psychologically, to be understood uniquely through the medium of the music.

Finally, *Salome* and *Elektra* no more possess a definite musical structure than *Pelléas* does; although works of genius as exceptional as Debussy's opera, they are only really remarkable in their music by the novelty of certain harmonic techniques employed which were revolutionary at the

encore moins, le groupe *Salomé* - *Elektra* de Strauss ne pouvait engendrer une nombreuse descendance dans le domaine de l'opéra littéraire. Les raisons de cette stérilité sont naturellement différentes, et de nature d'ailleurs assez complexe. La première, c'est que, contrairement à Debussy, qui voulait respecter et a respecté intégralement l'intelligibilité de la parole, Strauss n'en a eu cure : pas plus les tessitures vocales tendues, que la fréquence, dans le récitatif, d'immenses sauts d'intervalle, qu'enfin et surtout la spectaculaire clameur d'un orchestre superwagnérien ne peuvent permettre au public de comprendre, autrement que par bribes, ce qui se chante sur la scène. Sur le plan orchestral, les opéras littéraires de Strauss sont des symphonies gonflées au maximum de leurs possibilités sonores; sur le plan vocal, ce sont des récits et des dialogues violemment expressionnistes. Au fond, Strauss

Assassinio nella Cattedrale (Murder in the Cathedral - Meurtre dans la Cathédrale), Ildebrando Pizzetti. M : Margherita Wallmann. D-C : Piero Zuffi. Teatro alla Scala, Milano. 1957. P : Piccagliani.

time of composition. But as with Debussy and in spite of the vast difference in style and temperament, between the two musicians, neither these techniques nor the whole musical writing of Strauss rose to the rank of an autonomous language but " clung " to the text, bar after bar, with the added aggravation that they crushed it almost completely.

a tenté une traduction musicale intégrale des drames choisis, mais ces drames sont trop complexes et, même pour *Elektra*, trop « modernes » sur le plan psychologique, pour qu'on puisse les « comprendre » uniquement par le truchement de la musique.

Enfin, pas plus que *Pelléas*, *Salomé* et *Elektra* ne présentent de structure musicale définie; ces ouvrages, d'une génialité aussi excep-

It is for these reasons that two of the most original and curious examples of contemporary literary opera, the *Antigone* by Honegger and that by Carl Orff have no interest or value except in so far as they repudiate, sometimes by brutal means, the tradition from which they have nevertheless sprung. Whether one wants it or not, and surprising as it may seem for Orff in particular, this tradition is the double tradition of Debussy and Strauss. In his *Antigone*, Honegger set the text which Cocteau had freely adapted from the Greek tragedy: but adapted as a play and not as an opera libretto; one also knows that the origin of Honegger's opera was the simple stage music he composed in the first place for Cocteau's play. Honegger, like Debussy and Strauss, imposes no particular structure on his music; if he makes the freest use of the harshest discords, he uses them in the manner of a free tonality; if he often does violence to the words, it is on the level of rhythmic accentuation; but this accentuation should, in his mind, strengthen the truth and the force of what is spoken and also the clarity of what is spoken. In this way he arrives at Debussy's ideal and is in complete opposition to Strauss. In contrast, his orchestra approaches nearer to the violence of Strauss than the suavity of Debussy while successfully achieving a miracle of equilibrium by allowing the voice to stand out distinctly above the symphony. *Antigone* is a work of great appeal; its atonality and rhythm often make it comparable to works which are composed according to the rules of some definite form, which lead in literary opera to the creation of entirely new relationships between words and music.

★

As for Orff, he took Hölderlin's adaptation of *Antigone* as a pretext for a literary opera which may be described, without much exaggeration, as an opera without music. Here the Debussy ideal has been surpassed and it has become a caricature. The recitative is reduced to a rhythmic skeleton

tionnelle que l'œuvre de Debussy, ne sont en réalité musicalement remarquables que par la nouveauté de certains moyens harmoniques employés, révolutionnaires pour l'époque de leur composition. Mais tout comme chez Debussy, et malgré les énormes différences de style et de tempérament entre les deux maîtres, ces moyens et toute l'écriture musicale de Strauss ne sont pas élevés au rang d'un langage autonome, mais « collent » au texte, mesure après mesure, avec cette circonstance aggravante qu'ils l'écrasent à peu près totalement.

C'est pour ces raisons que deux des œuvres les plus originales et les plus curieuses de l'opéra littéraire contemporain, les deux *Antigone* de Honegger et de Carl Orff n'ont de valeur et d'intérêt que dans la mesure où elles nient, par des moyens parfois très brutaux, la tradition d'où elles sont cependant issues. Cette tradition est, qu'on le veuille ou non, et aussi surprenant que cela puisse paraître pour Orff surtout, la double tradition de Debussy et de Strauss. Honegger a composé son *Antigone* sur le texte que Cocteau a librement adapté de la tragédie antique; mais adapté comme pièce et non comme livret d'opéra; on sait d'ailleurs que l'origine de l'opéra de Honegger est la simple musique de scène qu'il composa d'abord pour la pièce de Cocteau. Tout comme Debussy, tout comme Strauss, Honegger n'impose aucune structure particulière à sa musique; s'il y joue souverainement des dissonnances les plus crues, il les emploie dans l'esprit d'une libre tonalité; s'il fait violence, souvent, aux paroles, c'est sur le plan de l'accentuation rythmique, mais cette accentuation doit, dans son esprit, renforcer la vérité et la force de ce qui se dit, la clarté de ce qui se dit aussi, par où il rejoint exactement l'idéal de Debussy et s'oppose tout à fait à celui de Strauss. Par contre, son orchestre est plus près de la violence de Strauss que de la suavité de Debussy tout en réussissant le miracle d'équilibre de laisser passer clairement les voix au-dessus de la symphonie. C'est une œuvre des plus attachantes, que cette *Antigone*; car ses recherches d'atonalité et de rythme la rapprochent souvent des œuvres qui sont

Der Revisor, Werner Egk. M : Günther Rennert. D - C : Leni Bauer-Ecsy.
Württembergische Staatsoper, Stuttgart. 1957.

of fearful monotony; to a declamation which stays on the same note for hundreds of bars. Below this declamation an orchestra, which is the caricature and the skeleton of Strauss's orchestra contributes a clamour of clashing stones, pianos and big drums. The intelligibility of the text was preserved here as in Honegger's *Antigone* and was brought about by the sheer power of massed choruses which sent the words into the ears of the audience with the piercing insistance of gigantic hammer blows.

★

Before passing on to the present descendants of the works of Alban Berg, let me quote briefly certain modern literary operas the style and spirit of which borrow something in turn from Debussy, Strauss and even

composées selon des lois de structure définies, qui tendent, dans l'opéra littéraire, à créer des rapports entièrement originaux entre la parole et la musique.

Orff, lui, a pris l'adaptation d'*Antigone* par Hölderlin pour prétexte d'un opéra littéraire qu'on peut qualifier, sans exagérer beaucoup, d'opéra sans musique. Ici l'idéal debussyste est dépassé et conduit à sa caricature : le récitatif est réduit à un squelette rythmique d'une effrayante monotonie, à une déclamation qui demeure sur une même note pendant des centaines de mesures. Sous cette déclamation, un orchestre qui est, lui, la caricature et le squelette de l'orchestre de Strauss vient déposer ses clameurs de chocs de pierres, de pianos et de grosses caisses brutalisées. L'intelligibilité du texte, sauvée comme dans l'*Antigone* de Honegger, l'est ici par la puissance de masses chorales qui envoient les paroles

Bodas de Sangre (Blood Wedding - Noces de Sang), Juan Jose Castro.
M : Margarita Xirgu. D : Hector Basaldua. Teatro Colon, Buenos Aires. 1956. P : Forero.

certain works belonging to opera-oratorio without being " literary " in the strict sense of the term. A work like Frank Martin's *The Tempest* based on Shakespeare's play belongs primarily to the category of *Pelléas*; another like *Penthesilea* by Othmar Schoeck, based on Kleist's tragedy, although rather harsh and with little spirit, belongs all the same to the category of Strauss. Finally, the recent remarkable attempt by Ildebrando Pizzetti to make an opera out of Eliot's *Murder in the Cathedral* has much in common with Milhaud's *Christopher Colombus* or, again, Honegger's *Joan at the Stake*. It should be borne in mind that Werner Egk's opera bouffe *The Revizor* is not, properly speaking, a " literary opera " for Egk wrote the libretto entirely himself using, in a very free manner, the German translation of Gogol's play.

dans l'oreille des auditeurs avec la constance lancinante de gigantesques jeux de marteaux.

Avant de passer à la descendance contemporaine des œuvres d'Alban Berg, citons encore brièvement quelques opéras littéraires contemporains dont le style et l'esprit sont déduits tour à tour de Debussy, de Strauss, voire de certains ouvrages tenant de la forme de l'opéra-oratorio, sans être pour cela « littéraires » au sens strict de notre définition. Une œuvre comme *La Tempête* de Frank Martin, sur la pièce de Shakespeare, est surtout de la famille de *Pelléas*; une autre, comme la *Penthésilée* d'Othmar Schoeck, sur la tragédie de Kleist, est, sans beaucoup d'élan, avec une certaine sécheresse, tout de même de la famille de Strauss. Enfin, la remarquable tentative récente d'Ildebrando Pizzetti de faire un opéra du *Meurtre dans la*

Bluthochzeit (Blood Wedding - Noces de Sang), Wolfgang Fortner. M : Erich Bormann. D : Walter Gondolf. Grosses Haus, Köln. 1957. P : Dönitz.

And I should also mention the opera by the Argentine composer Juan José Castro based on Lorca's play *Blood Wedding*, performed in 1956 at the Colon Theatre, Buenos Aires, but not yet known in Europe.

*

Blood Wedding, Lorca's masterpiece, provides us with that longed-for transition, for European literary opera which has sprung from the two great examples of Alban Berg. With the German translation of this play as his basis, the German composer Wolfgang Fortner has in fact written a work which is a perfect example of the kind of literary opera whose hoped-for advent I have allowed

Cathédrale d'Eliot se rapproche beaucoup du *Christophe Colomb* de Milhaud ou encore de *Jeanne au Bûcher* de Honegger. Rappelons que l'étourdissant opéra bouffe de Werner Egk *Le Revizor* n'est pas, à proprement parler, un « opéra littéraire », car Egk a entièrement écrit lui-même son livret, en se servant de façon très libre de la traduction allemande de l'œuvre de Gogol. Et signalons pour mémoire seulement l'opéra du compositeur argentin Juan José Castro sur *Noces de Sang* de Lorca, représenté au Théâtre Colon de Buenos Aires en 1956, mais encore inconnu en Europe.

Noces de Sang, le chef-d'œuvre de Lorca, nous fournit la transition rêvée pour l'opéra littéraire européen dérivé des deux grands modèles d'Alban Berg. En effet, le compositeur allemand Wolfgang Fortner a composé,

myself to anticipate several times in this article, namely, that which turns towards a new autonomy of form and, hence, of musical expression in relation to the dramatic text which provides the basis.

★

In *Blood Wedding*, Fortner was guided both by *Wozzeck* and *Lulu*, the two great examples. As in *Wozzeck*, he uses established forms—rondo and variation—for various scenes in the opera; as in *Lulu*, the general and inner drama is expressed in twelve tone writing which—we are no longer in 1935 but 1957—is inspired by the polyphonic technique of Webern. And as in *Wozzeck* again, a more ancient form of writing, in this case the use of the Spanish modes, intervenes with infinite discretion in certain scenes to stress the specific character of situations and people. Finally, we must not forget that, alongside passages entirely sung, passages entirely spoken and others half-spoken, in Schoenberg's " Sprechgesang " technique, add variety to the work's means of expression and subtly balance—as in *Wozzeck* again—the relationship between the dramatic text and the music.

★

At the end of May 1957, a week before the opening performance of Fortner's *Blood Wedding* at the Cologne Opera House, the Düsseldorf Opera presented another literary opera akin to those of Berg : *The Robbers* by Giselher Klebe based on Schiller's romantic drama. Although Fortner is about fifty years of age, Klebe is a young composer of the same generation as Boulez and Stockhausen. He is the first of his generation to have attempted the composition of a full-length opera; and like Fortner he believed that the literary opera which he was tempted to write needed the strong support of both jormal and twelve-tone scoring to completely fustify itself and present perfect equilibrium.

sur la traduction allemande de cette pièce, une œuvre qui est un modèle parfait de cette forme d'opéra littéraire dont nous avons, à plusieurs reprises au cours de la présente étude, laissé prévoir la souhaitable éclosion : celle qui se tourne vers une nouvelle autonomie de structure et donc d'expression de la musique, devant et par rapport au texte dramatique qui lui sert de support.

Dans *Noces de Sang*, Fortner s'est inspiré à la fois des deux grands exemples de *Wozzeck* et de *Lulu*. Comme dans *Wozzeck*, il utilise des formes fixes — de rondo et de variation — pour diverses scènes de l'œuvre; comme dans *Lulu*, le drame intérieur et général est exprimé par des structures sérielles qui — nous ne sommes plus en 1935, mais en 1957 — s'inspirent de la technique polyphonique des canons weberniens. Et comme dans *Wozzeck*, de nouveau, dans certaines scènes, avec infiniment de prudence, une écriture plus ancienne — ici, celle des modes espagnols — vient souligner le caractère spécifique des situations et des êtres. Enfin, n'oublions pas que, à côté des passages purement chantés, des passages purement parlés et d'autres, mi-parlés, selon la technique du « Sprechgesang » de Schœnberg, viennent varier les moyens expressifs de l'œuvre et subtilement équilibrer — comme si souvent dans *Wozzeck*, déjà — les rapports entre le texte du drame et la musique.

Une semaine avant la création des *Noces de Sang* de Fortner à l'Opéra de Cologne, l'Opéra de Düsseldorf présentait, fin mai 1957, un autre opéra littéraire de la lignée des opéras de Berg : *Les Brigands* de Giselher Klebe, sur le drame romantique de Schiller. Si Fortner est âgé d'une cinquantaine d'années, Klebe est un jeune compositeur de la génération des Boulez et des Stockhausen. Il est le premier de cette génération à avoir osé la composition d'un grand ouvrage lyrique; et comme Fortner, son aîné, il a senti que l'opéra littéraire dont la réalisation le tentait, avait besoin de la forte garantie des structures formelles d'une part, sérielles de l'autre, pour se justifier entièrement et présenter un équilibre parfait. D'une nature plus lyrique, plus volcanique que Fortner — rien que le choix de l'œuvre de Schiller

Die Räuber (The Robbers - Les Brigands), Giselher Klebe. M : Günther Roth. D : Dominik Hartmann. Deutsche Oper am Rhein, Düsseldorf. 1957. P : Elfi Hess.

Of a more lyrical and fiery nature than Fortner—the choice of Schiller's play alone shows this—Klebe did not hesitate to submit his work to the pressure of disciplined writing thereby giving it its maximum explosive force.

*

It is difficult to anticipate the duration and the future development of the literary opera. But one thing seems certain : works of value of this kind will, in the future, be those in which the music, by the strength and the internal, autonomous logic of its composition, endeavours to rise, as in the works of Berg and those of Fortner and Klebe which I have briefly analysed here, to the level of the general and symbolical manner of expression of the drama set by the composer. In each case, of course, the degree of success will depend upon the degree of talent or indeed of genius possessed by the composer; for although discipline is indispensable to the work of art, whatever it may be, talent and genius are even more so and, as works like *Pelléas* and *Salome* show, may provide the glorious exceptions to the rules.

le montre — il a su donner à ses élans leur force explosive maximum par la discipline d'écriture à laquelle il n'a pas hésité à les soumettre, comme pour les bander plus impérieusement.

*

Il est difficile de prévoir la persistance et le développement futur du genre de l'opéra littéraire. Mais une chose semble certaine : les œuvres de valeur de ce genre seront, à l'avenir, celles où la musique, par la force et la logique interne et autonome de ses structures, tentera de se hausser, selon l'exemple des œuvres de Berg, et comme dans les œuvres trop brièvement analysées ici de Fortner et de Klebe, au niveau de l'expression générale et symbolique du drame traité par le compositeur. Dans chaque cas, bien entendu, le degré de réussite dépendra du talent plus ou moins grand, voire du génie du compositeur; car, si la rigueur de l'organisation est indispensable à l'œuvre d'art, quelle qu'elle soit, le talent et le génie le lui sont autant et conservent — des œuvres comme *Pelléas*, comme *Salomé* le démontrent — la possibilité de fournir aux règles leurs fulminantes exceptions.

ANTOINE GOLÉA

INDEX OF THE ARTICLES
which have appeared in World Theatre from Vol. V-3 to Vol. VII-2

✳

INDEX DES ARTICLES
parus dans Le Théâtre dans le Monde du Vol. V-3 au Vol. VII-2

READERS who subscribe to "World Theatre" often ask for previously published issues. This encourages us to believe that by concentrating on one subject each time, our magazine remains up to date and provides a useful source of reference.

This index is intended to facilitate research. May we remind you that the first index appeared in Vol. III, N° 4 and the second in Vol. V, N° 4. The present one refers to the eight following numbers and is divided into three sections.

The first section gives the articles in the alphabetical order of their authors. The second, in English, is a subject index in which the titles differ slightly from those in the third section, which is intended for our French readers.

✳

LES lecteurs qui s'abonnent à « Théâtre dans le Monde » réclament fréquemment les numéros précédemment parus. Ceci nous encourage à penser qu'en se centrant chaque fois sur un sujet, notre revue survit à l'actualité et offre l'occasion de références utiles.

Cet index a pour objet de faciliter les recherches. Rappelons qu'un premier index a paru dans notre vol. III, n° 4 et un second dans notre vol. V, n° 4. L'index de ce jour concerne les huit numéros suivants.

Il est formé de trois sections. Le première présente les articles dans l'ordre alphabétique de leurs auteurs. La seconde — en anglais — est un index par sujets, dont les rubriques sont légèrement différentes de celles de la troisième, destinée aux lecteurs français.

A SHORT ACCOUNT OF THE LAST EIGHT ISSUES

★

DESCRIPTION DES HUIT DERNIERS NUMÉROS

		Vol. n°			*Vol. n°*
1956.....	The Popular Theatre. *Le Théâtre Populaire.*	V 3	1957.....	The Living Dance. *La Danse et la Vie.*	VI 3
1956.....	Special Problems. *Questions diverses.*	V 4	1957.....	Greek Tragedy—Its Production. *Tragédie grecque et Mise en Scène.*	VI 4
1957.....	The Classics of Tomorrow. *Les Classiques de Demain.*	VI 1	1958.....	The Theatre of the Nations. *Le Théâtre des Nations.*	VII 1
1957.....	Theatre in Poland. *Le Théâtre en Pologne.*	VI 2	1958.....	Theatre Architecture. *L'Architecture Théâtrale.*	VII 2

AUTHOR INDEX

INDEX PAR NOMS D'AUTEURS

		Vol.	nº	page
A				
AGERPRES	World Reviews: Rumania. *Chronique du Monde : Roumanie.*	VII	2	150 151
ANONYMOUS - ANONYMES	The French T.N.P. *Le Théâtre National Populaire.*	V	3	201
	History of the Polish Theatre from its Beginnings up to the Present Day. *Synopsis du Théâtre en Pologne des Origines à nos Jours.*	VI	2	139
	The I.T.I. and the Theatre of the Nations. *L'I.I.T. et le Théâtre des Nations.*	VII	1	8
	The Ballet at the Theatre of the Nations. *Le Ballet au Théâtre des Nations.*	VII	1	69
	Subsidiary Associations of the Theatre of the Nations. *Associations Annexes du Théâtre des Nations.*	VII	1	75
	The Theatre of the Nations and the Radio. *Le Théâtre des Nations et la Radio.*	VII	1	79
	How the Theatre of the Nations Works. *Fonctionnement du Théâtre des Nations.*	VII	1	80
ARDINGER, John	The Barter Theatre. *Le Barter Theatre, théâtre du troc.*	V	3	230
ASHBOLT, Allan	World Reviews: Australia. *Chronique du Monde : Australie.*	V	4	316 317
ASHTON, Frederick	See : LOBET, Marcel. *Voir : LOBET, Marcel.*	VI	3	168
B				
BAMMATE, N.	Noh Theatre—Reserve of the Body. *Théâtre du Nô : le Mouvement aux Sept Dixièmes.*	VII	1	40
BARANOVIC, Kresimir	See : LOBET, Marcel. *Voir : LOBET, Marcel.*	VI	3	168
BARRAULT, Jean-Louis	The Production of Greek Tragedy. *La Tragédie grecque Aujourd'hui.*	VI	4	274
	Claudel as Producer. *Claudel et la Mise en Scène.*	VII	1	31 31
BARSACQ, André	See : COGNIAT, Raymond. *Voir : COGNIAT, Raymond.*	VII	2	85
BASIC, Mladen	See : LOBET, Marcel. *Voir : LOBET, Marcel.*	VI	3	168
BEAULNE, Guy	World Reviews : Canada. *Chronique du Monde : Canada.*	V	3	244 245
BEJART, Maurice	See : LOBET, Marcel. *Voir : LOBET, Marcel.*	VI	3	168
BELLMAN, William F.	The Educational Theatre and its Architecture. *Le Théâtre d'Enseignement et son Architecture.*	VII	2	108
BERGMAN, Gösta M.	The Swedish Riksteatern. *Le Riksteatern suédois.*	V	3	223
BLACHER, Boris	See : LOBET, Marcel. *Voir : LOBET, Marcel.*	VI	3	168
BLANC, Maurice	*Le Foyer de la Culture à Sassenage.*	VII	2	116
BOLL, André	Operatic Production and the Search for a Style. *La Mise en Scène lyrique à la Recherche d'un Style.*	VII	1	59
	World Reviews : France (Opera). *Chronique du Monde : France (Théâtre Lyrique).*	V	3	252 251
	See : LOBET, Marcel. *Voir : LOBET, Marcel.*	VI	3	168
	World Reviews : France (Opera). *Chronique du Monde : France (Théâtre Lyrique).*	VI	3	224 225
	See : COGNIAT, Raymond. *Voir : COGNIAT, Raymond.*	VII	2	85
BORNEMANN, Fritz	See : COGNIAT, Raymond. *Voir : COGNIAT, Raymond.*	VII	2	85
BOROVANSKY, Édouard	See : LOBET, Marcel. *Voir : LOBET, Marcel.*	VI	3	168
BOSSON, Jacques	Two Suggestions for Low-Cost Buildings. *Deux Projets de Salles à bon marché.*	VII	2	119
BOURBONNAIS, Alain	Two Suggestions for Low-Cost Buildings. *Deux Projets de Salles à bon marché.*	VII	2	125

		Vol.	nº	page
BOURMEISTER, Vladimir	See : LOBET, Marcel. *Voir : LOBET, Marcel.*	VI	3	168
BROOK, Peter	Titus Andronicus. *Titus Andronicus.*	VII	1	27 28

C

CARANTINOS, Socrate	The Production of Greek Tragedy. *La Tragédie grecque Aujourd'hui.*	VI	4	267
CARZIS, Linos	The Production of Greek Tragedy. *La Tragédie grecque Aujourd'hui.*	VI	4	268
CASSANDRAS, Basile	See : COGNIAT, Raymond. *Voir : COGNIAT, Raymond.*	VII	2	85
I.T.I. CENTRES CENTRES DE L'I.I.T.	Polish Centre : The Popular Theatre in Poland. *Centre Polonais : Le Théâtre populaire en Pologne.*	V	3	220
	World Reviews : Netherlands. *Chronique du Monde : Pays-Bas.*	VI	3	228 229
CENTRES DRAMATIQUES FRANÇAIS	*Principes pour la Construction de Salles à bon marché.*	VII	2	113
CHARRAT, Janine	See : LOBET, Marcel. *Voir : LOBET, Marcel.*	VI	3	168
CLAUDEL, Paul	Noh Theatre. *Le Nô.*	VII	1	38
CLUNES, Alec	(And Lionel HALE, and Wolf MANKOVITZ) Discussion on Bernard Shaw. *(Et Lionel HALE et Wolf MANKOWITZ) Bernard Shaw démystifié.*	VI	1	27
COCTEAU, Jean	See : LOBET, Marcel. *Voir : LOBET, Marcel.*	VI	3	168
COGNIAT, Raymond	The Theatre Façade, Entrances and Auditorium. *L'Aspect extérieur du Théâtre, les Accès et la Salle.*	VII	2	85
COLE, Edward C.	See : COGNIAT, Raymond. *Voir : COGNIAT, Raymond.*	VII	2	85
COUN Charles	The Production of Greek Tragedy. *La Tragédie grecque Aujourd'hui.*	VI	4	270
CSATO, Edward	Leon Schiller's Monumental Theatre. *Le Théâtre Monumental de Léon Schiller.*	VI	2	89
CULLBERG, Birgit	See : LOBET, Marcel. *Voir : LOBET, Marcel.*	VI	3	168

D

DALRYMPLE, Jean	The New York City Center Theatre. *Le Théâtre du New York City Center.*	V	3	232
DANIEL-ROPS	When the Nations Exchange their Theatre. *Quand les Nations échanchangent leur Théâtre.*	VII	1	5
DARD, Michel	Inaugural Speech to the Seventh Congress of the International Theatre Institute. *Allocution d'Ouverture au VIIème Congrès de l'Institut International du Théâtre*	VI	4	248
DEAN, Beth	See : LOBET, Marcel. *Voir : LOBET, Marcel.*	VI	3	168
DEFRESNE, August	See : COGNIAT, Raymond. *Voir : COGNIAT, Raymond.*	VII	2	85
DELL'ARA, Ugo	See : LOBET, Marcel. *Voir : LOBET, Marcel.*	VI	3	168
DJURIC-KLAJN, Stana	World Reviews : Yugoslavia (Opera). *Chronique du Monde : Yougoslavie (Théâtre Lyrique).*	VI	3	240 241
DOLIN, Anton	See : LOBET, Marcel. *Voir : LOBET, Marcel.*	VI	3	168
DUFOUR, Émile H.	World Reviews : Chile. *Chronique du Monde : Chili.*	VI	2	152 153

E

EGK, Werner	See : LOBET, Marcel. *Voir : LOBET, Marcel.*	VI	3	168
ENGELSTAD, Carl-Fredrik	Henrik Ibsen and the Modern Theatre. *Pour une Interprétation moderne d'Ibsen.*	VI	1	5

F

FONTEYN, Margot	Problems of the Ballet. *Questions de Ballet.*	VI	3	197
FRANÇOISE et DOMINIQUE	See : LOBET, Marcel. *Voir : LOBET, Marcel.*	VI	3	168
FRENCH DRAMATIC CENTRES	Proposals for Low-Cost Buildings.	VII	2	113
FRIDBERG, Svend	World Reviews : Denmark. *Chronique du Monde : Danemark.*	V	3	246 247
FRITZSCHE, Max	See : COGNIAT, Raymond. *Voir : COGNIAT, Raymond.*	VII	2	85
FURSE, Roger	See : COGNIAT, Raymond. *Voir : COGNIAT, Raymond.*	VII	2	85

G

GALLIZIA, Bianca	See : LOBET, Marcel. *Voir : LOBET, Marcel.*	VI	3	168
GASKELL, Sonia	See : LOBET, Marcel. *Voir : LOBET, Marcel.*	VI	3	168
GAMZU, Haim	World Reviews : Israel. *Chronique du Monde : Israël.*	V	4	322 323

		Vol.	n°	page
GASSMAN, Vittorio	About "Orestes" by Alfieri. *A propos d'« Oreste » d'Alfieri.*	VI	4	305
GIANCOLA, Giacinto	World Reviews : Italy. *Chronique du Monde : Italie.*	VI	4	314 315
GIEROW, Karl-Ragnar	Eugene O'Neill's Posthumous Plays. *L'Œuvre posthume d'O'Neill.*	VII	1	46
GILDER, Rosamond	World Reviews : U.S.A. *Chronique du Monde : États-Unis.*	VI	2	160 161
	The Seventh Congress of the International Theatre Institute—ATHENS and the I.T.I. *Le VIIème Congrès de l'Institut International du Théâtre — ATHÈNES et l'I.I.T.*	VI	4	251
GLASSTONE Victor	See : COGNIAT, Raymond. *Voir : COGNIAT, Raymond.*	VII	2	85
GRAHAM, Martha	See : LOBET, Marcel. *Voir : LOBET, Marcel.*	VI	3	168
GRASSI, Paolo	The Piccolo Teatro di Milano. *Le Piccolo Teatro de Milan.*	V	3	213
GSOVSKY, Tatjana	See : LOBET, Marcel. *Voir : LOBET, Marcel.*	VI	3	168
GUTHRIE, Tyrone	The Production of Greek Tragedy. La Tragédie grecque Aujourd'hui.	VI	4	277

H

HALE, Lionel	(And Alec CLUNES, and Wolf MANKOWITZ) Discussion on Bernard Shaw. *(Et Alec CLUNES et Wolf MANKOWITZ) Bernard Shaw démystifié.*	VI	1	27
HASKELL, Arnold	See : LOBET, Marcel. *Voir : LOBET, Marcel.*	VI	3	168
HAVU, Toini	The Workers Theatre in Finland. *Le Théâtre ouvrier finlandais.*	V	3	234
HEWES, Henry	World Reviews : U.S.A. *Chronique du Monde : États-Unis.*	V	3	260 261
	World Reviews : U.S.A. *Chronique du Monde : États-Unis.*	VI	1	80 81
	World Reviews : U.S.A. *Chronique du Monde : États-Unis.*	VI	3	238 239
HILL, Hainer	See : COGNIAT, Raymond. *Voir : COGNIAT, Raymond.*	VII	2	85
HORVAT, Franjo	See : LOBET, Marcel. *Voir : LOBET, Marcel.*	VI	3	168
HOURMOUZIOS, Émile	The Production of Greek Tragedy. *La Tragédie grecque Aujourd'hui.*	VI	4	258
HUISMAN, Jacques	The Belgian National Theatre. *Le Théâtre National de Belgique.*	V	3	195
HULL MILLER, James	See : COGNIAT, Raymond. *Voir : COGNIAT, Raymond.*	VII	2	85
HUMPHREY, Doris	See : LOBET, Marcel. *Voir : LOBET, Marcel.*	VI	3	168

J

JACKSON, Sir Barry	See : MIGNON, Paul-Louis. *Voir : MIGNON, Paul-Louis*	V	4	305
JOSSET, André	The I.T.I. – Steps Forward.	V	3	182
	L'Institut International du Théâtre.	VI	2	148
	The International Theatre Institute Meetings : Rendez-vous in Bombay. *Les Conférences de l'Institut International du Théâtre: Le Rendez-vous de Bombay.*			149
JULIEN, A.M.	Opening of the Theatre of the Nations. *Ouverture du Théâtre des Nations.*	VI	2	141
JURKOWSKI, Henryk	Puppet Theatre in Poland. *Le Théâtre de Marionnettes en Pologne.*	VI	2	133

K

KALDEREN, Gunilla	World Reviews : Sweden. *Chronique du Monde : Suède.*	VI	4	318 319
KEMP, Robert	The Classics of Tomorrow: French Section. *Les Classiques de Demain : Domaine français.*	VI	1	59
KHOSLA, G.S.	World Reviews : India (The Calcutta Dramatic Season). *Chronique du Monde : Inde (La Saison Dramatique à Calcutta).*	VII	2	146 147
KINDERMANN, Heinz	World Reviews : Austria. *Chronique du Monde : Autriche.*	VII	2	136 137
KITAMURA, Kihachi	World Reviews : Japan. *Chronique du Monde : Japon.*	V	4	324 325
	World Reviews : Japan (The Fifth International Theatre Month in Japan). *Chronique du Monde : Japon (Le Vème Mois International du Théâtre).*	VI	1	76 77
KOPECKY, Jan	The Popular Theatre in Czecho-Slovakia. *Le Théâtre populaire en Tchécoslovaquie.*	V	3	197
KOSINSKI, Jan	See : COGNIAT, Raymond. *Voir : COGNIAT, Raymond.*	VII	2	85
KRAUSS, Karel	See : MIGNON, Paul-Louis. *Voir : MIGNON, Paul-Louis.*	V	4	305

		Vol.	nº	page
	World Reviews : Czecho-Slovakia (The National Theatre).	VI	4	310
	Chronique du Monde : Tchécoslovaquie (Le Théâtre National).			311

L

LA MERI	See : LOBET, Marcel. *Voir : LOBET, Marcel.*	VI	3	168
LANDSTONE, Charles	The British Repertory Movement. *Les Théâtres de Répertoire anglais.*	V	3	226
LANGHOFF, Wolfgang	See : MIGNON, Paul-Louis. *Voir : MIGNON, Paul-Louis.*	V	4	305
LARSEN, Niels Bjorn	See : LOBET, Marcel. *Voir : LOBET, Marcel.*	VI	3	168
LIDOVA, Irene	See : LOBET, Marcel. *Voir : LOBET, Marcel.*	VI	3	168
LIMON, José	See : LOBET, Marcel. *Voir : LOBET, Marcel.*	VI	3	168
LIPSCHUTZ, Dan	World Reviews : Sweden. *Chronique du Monde : Suède.*	V	4	326 327
LOBET, Marcel	Word Reviews : Belgium (Ballet). *Chronique du Monde : Belgique (Ballet).*	VI	2	150 151
	An Investigation Into the Revival of Ballet Themes. *Enquête sur le Renouvellement des Thèmes de Ballet.*	VI	3	168
LOUCHINE, Alexandre	See : LOBET, Marcel. *Voir : LOBET, Marcel.*	VI	3	168
LYONS, James	World Reviews : U.S.A. *Chronique du Monde : États-Unis.*	VII	2	156 157

M

MACARTNEY, K.L.	See : COGNIAT, Raymond. *Voir : COGNIAT, Raymond.*	VII	2	85
MARCHAND, Colette	See : LOBET, Marcel. *Voir : LOBET, Marcel.*	VI	3	168
MANKOWITZ, Wolf	(And Alec CLUNES, and Lionel HALE) Discussion on Bernard Shaw. *(Et Alec CLUNES, et Lionel HALE) Bernard Shaw démystifié.*	VI	1	27
MATELL, Hans	See : COGNIAT, Raymond. *Voir : COGNIAT, Raymond.*	VII	2	85
MAULNIER, Thierry	Greek Myth, a Source of Inspiration for Modern Dramatists. *Les Mythes grecs chez les Auteurs d'Aujourd'hui.*	VI	4	289
MEESTER, Johan de	The Production of Greek Tragedy. *La Tragédie grecque Aujourd'hui.*	VI	4	279
MELCHINGER Siegfried	The Classics of Tomorrow — German Section. *Les Classiques de Demain — Domaine germanique.*	VI	1	45
MIELZINER, Jo	See : COGNIAT, Raymond. *Voir : COGNIAT, Raymond*	VII	2	85
MIGNON, Paul-Louis	World Reviews : France. *Chronique du Monde : France.*	V	3	250 251
	At the Third Paris Festival : The Liberty of the Producer. *Au IIIème Festival de Paris : La Liberté du Metteur en Scène.*	V	4	305
	World Reviews : France. *Chronique du Monde : France.*	VI	1	70 71
	World Reviews : France. *Chronique du Monde : France.*	VI	2	154 155
	World Reviews : France. *Chronique du Monde : France.*	VI	3	226 227
	World Reviews : France. *Chronique du Monde : France.*	VI	4	312 313
	The French Centre of the I.T.I. and the Theatre of the Nations. *Le Centre Français de l'I.I.T. et le Théâtre des Nations.*	VII	1	76
	World Reviews : France. *Chronique du Monde : France.*	VII	2	140 141
MILLAR, Nola	World Reviews : New Zealand. *Chronique du Monde : Nouvelle-Zélande.*	V	3	254 255
MILLOSS, Aurelio	See : LOBET, Marcel. *Voir : LOBET, Marcel.*	VI	3	168
MINOTIS, Alexis	The Production of Greek Tragedy. *La Tragédie grecque Aujourd'hui.*	VI	4	271
MOISSEEV, Igor	See : LOBET, Marcel. *Voir : LOBET, Marcel.*	VI	3	168
MORPETH, R.C.	See : COGNIAT, Raymond. *Voir : COGNIAT, Raymond.*	VII	2	85
MOUZENIDIS, Takis	The Production of Greek Tragedy. *La Tragédie grecque Aujourd'hui.*	VI	4	273
MULLER, Ingvelde	World Reviews : Germany (Opera). *Chronique du Monde : Allemagne (Théâtre Lyrique).*	VI	1	74 75
	World Reviews: Germany. *Chronique du Monde : Allemagne.*	VII	2	144 145

N

NAVARRO, Oscar	See : LOBET, Marcel. *Voir : LOBET, Marcel.*	VI	3	168

		Vol.	n°	page
NESTRIEPKE, Siegfried	German " Volksbühnen ". *Les «Volksbühnen» d'Allemagne.*	V	3	187
NIEDERMOSER, Otto	See : COGNIAT, Raymond. *Voir :* COGNIAT, *Raymond.*	VII	2	85

O

OBERER, W.	The Zürich Schauspielhaus. *Le Schauspielhaus de Zurich.*	V	3	224
OENSLAGER, Donald	See : COGNIAT, Raymond. *Voir :* COGNIAT, *Raymond.*	VII	2	85
O'ROURKE, E. Brian	See : COGNIAT, Raymond. *Voir :* COGNIAT, *Raymond.*	VII	2	85
OULANOVA, Galina	The Reform of the Ballet. *La Réforme du Ballet.*	VI	3	201

P

PACUVIO, Giulio	Stage Design in Italy. *Les Décors du Théâtre italien depuis* 1945.	V	4	269
PARIGOT, Guy	The Provincial Dramatic Centres in France. *Les Centres dramatiques de province en France.*	V	3	203
PISCATOR, Erwin	The Adaptation of the Novel to the Stage. *L'Adaptation de Romans à la Scène.*	V	4	291
	See : MIGNON, Paul-Louis. *Voir :* MIGNON, *Paul-Louis.*	V	4	305
	See : COGNIAT, Raymond. *Voir :* COGNIAT, *Raymond.*	VII	2	85
PLISSETZKAIA, Maia	See : LOBET, Marcel. *Voir :* LOBET, *Marcel.*	VI	3	168
POESIO, Paolo-Emilio	Goldoni and Europe. *Goldoni et l'Europe.*	VI	4	294
PUZYNA, Konstanty	Twelve Years of Polish Theatre. *Floraison d'Animateurs en Pologne.*	VI	2	103
POS, W.Ph.	See : COGNIAT, Raymond. *Voir :* COGNIAT, *Raymond.*	VII	2	85

R

RAFFLES, Gerald	The Theatre Workshop. *Le Théâtre Workshop.*	V	3	228
REDINA, Mira	See : LOBET, Marcel. *Voir :* LOBET, *Marcel.*	VI	3	168
REYMOND, Georges	See : LOBET, Marcel. *Voir :* LOBET, *Marcel.*	VI	3	168
RISTIC, Dusan	See : LOBET, Marcel. *Voir :* LOBET, *Marcel.*	VI	3	168
ROCA REY, Bernardo	World Reviews : Peru. *Chronique du Monde : Pérou.*	V	3	256 257
RUZICZKA, Elvira	See : LOBET, Marcel. *Voir :* LOBET, *Marcel.*	VI	3	168

S

SAINT-DENIS, Michel	The Production of Greek Tragedy. *La Tragédie grecque Aujourd'hui.*	VI	4	281
SALACROU, Armand	Early Beginnings of the I.T.I. *Les Débuts de l'I.I.T.*	V	3	179 180
SANTA ROSA, Thomas	World Reviews : Brazil. *Chronique du Monde : Brésil.*	VI	1	68 69
SARTRE, Jean-Paul	Brecht as a Classic. *Brecht et les Classiques.*	VII	1	11
SCHALLA, Hans	See : MIGNON, Paul-Louis. *Voir :* MIGNON, *Paul-Louis.*	V	4	305
	Wedekind's Modernism. *Notre Contemporain Wedekind.*	VII	1	21
	See : COGNIAT, Raymond. *Voir :* COGNIAT, *Raymond.*	VII	2	85
SCHROTH, Thomas	Do it Yourself Style. *Quand les Acteurs se font Constructeurs.*	VII	2	129
SCOTT, A.C	The Classical Theatre in Contemporary China. *Le Théâtre classique en Chine contemporaine.*	V	4	281
	The Dance in Contemporary China. *La Danse dans la Chine d'Aujourd'hui.*	VI	3	211
SELLNER, Gustav-Rudolf	The Production of Greek Tragedy. *La Tragédie grecque Aujourd'hui.*	VI	4	283
SIMKIE	The Trends of Modern Ballet in India. *Les Tendances récentes du Ballet en Inde.*	VI	3	217
SIREN, H.-K.	See : COGNIAT, Raymond. *Voir :* COGNIAT, *Raymond.*	VII	2	85
STRACHOCKI, Andrzej	See : COGNIAT, Raymond. *Voir :* COGNIAT, *Raymond.*	VII	2	85
STRELECKI, Zenobiusz	Contemporary Polish Stage Design. *La Scénographie polonaise contemporaine.*	VI	2	119
	See : COGNIAT, Raymond. *Voir :* COGNIAT, *Raymond.*	VII	2	85
SYRKUS, Szymon	See : COGNIAT, Raymond. *Voir :* COGNIAT, *Raymond.*	VII	2	85

T

TAMAYO, Maria Elena Martinez	The Popular Theatre in Mexico. *Le Théâtre populaire au Mexique.*	V	3	215
TAMIRIS, Helen	See : LOBET, Marcel. *Voir :* LOBET, *Marcel.*	VI	3	168
TANHOFER, Tomislav	See : LOBET, Marcel. *Voir :* LOBET, *Marcel.*	VI	3	168
TCHOULAKI, Mikhail	See : LOBET, Marcel. *Voir :* LOBET, *Marcel.*	VI	3	168

		Vol.	n°	page
TERRY, Walter	World Reviews : U.S.A. (Ballet).	V	4	332
	Chronique du Monde : États-Unis (Ballet).			333
	New Themes in the Contemporary American Ballet	VI	3	206
	Le Ballet aux États-Unis et la Diversité de ses Thèmes.			207
THRYLOS, Alkis	See : COGNIAT, Raymond. *Voir :* COGNIAT, *Raymond.*	VII	2	85
TILDESLEY, Beatrice	World Reviews : Australia (The Australian Elizabethan Theatre Trust).	V	4	316
	Chronique du Monde : Australie (Vers un Théâtre National).			317
TILDESLEY, E.M.	See : COGNIAT, Raymond. *Voir :* COGNIAT, *Raymond.*	VII	2	85
TREUGUTT, Stefan	The Polish Playwrights. *Les Auteurs dramatiques polonais.*	VI	2	99
TREWIN, J.C.	World Reviews : United Kingdom.	V	3	258
	Chronique du Monde : Royaume-Uni.			259
	World Reviews : United Kingdom (Ballet).	V	4	330
	Chronique du Monde : Royaume-Uni (Ballet).			331
	World Reviews : United Kingdom.	VI	1	78
	Chronique du Monde : Royaume-Uni			79
	World Reviews : United Kingdom.	VI	2	158
	Chronique du Monde : Royaume-Uni.			159
	World Reviews : United Kingdom.	VI	3	230
	Chronique du Monde : Royaume-Uni.			231
	World Reviews : United Kingdom.	VI	4	320
	Chronique du Monde : Royaume-Uni.			321
	World Reviews : United Kingdom.	VII	2	152
	Chronique du Monde : Royaume-Uni.			153
TURSKA, Irena	The Polish Ballet. *Le Ballet polonais.*	VI	2	127

U

		Vol.	n°	page
UNRUH, Walther	See : COGNIAT, Raymond. *Voir :* COGNIAT, *Raymond.*	VII	2	85

V

		Vol.	n°	page
VESSEUR, Wim	See : COGNIAT, Raymond. *Voir :* COGNIAT, *Raymond.*	VII	2	85
VILLIERS, André	See : COGNIAT, Raymond. *Voir :* COGNIAT, *Raymond.*	VII	2	85
VISCONTI, Luchino	See : MIGNON, Paul-Louis. *Voir :* MIGNON, *Paul-Louis.*	V	4	305
VITALE D'AMICO, Manlio	World Reviews : Uruguay.	VI	3	234
	Chronique du Monde : Uruguay.			235
VON DER LIPPE, Frits	The Norwegian Riksteatret. *Le Riksteatret norvégien.*	V	3	219

W

		Vol.	n°	page
WEBER, Gerhard	See : COGNIAT, Raymond. *Voir :* COGNIAT, *Raymond.*	VII	2	85
WEIGEL, Helène	Notices.	VI	2	146
WOLFIT, Donald	See : COGNIAT, Raymond. *Voir :* COGNIAT, *Raymond.*	VII	2	85
WOOD KRUTCH, Joseph	The Classics of Tomorrow — English Section. *Les Classiques de Demain — Domaine anglais.*	VI	1	53

Y

		Vol.	n°	page
YVES-BONNAT	World Reviews : France (Ballet).	V	4	320
	Chronique du Monde : France (Ballet).			321
	World Reviews : France (Ballet).	VII	2	140
	Chronique du Monde : France (Ballet).			141

SUBJECT INDEX

		Vol.	nº	page
	ARCHITECTURE			
BLANC, Maurice	The Foyer de la Culture at Sassenage.	VII	2	116
BOSSON, Jacques	Two Suggestions for Low-Cost Buildings.	VII	2	119
BOURBONNAIS, Alain	Two Suggestions for Low-Cost Buildings.	VII	2	125
COGNIAT, Raymond	(and André Barsacq, André Boll, Fritz Bornemann, Basile Cassandras, Edward C. Cole, August Defresne, Max Fritzsche, Roger Furse, Victor Glasstone, Hainer Hill, James Hull Miller, Jan Kosinski, K.L. Macartney, Hans Matell, Jo Mielziner, R.C. Morpeth, Otto Niedermoser, Donald Oenslager, E. Brian O'Rorke, Erwin Piscator, W.Ph. Pos, Hans Schalla, H.-K. Siren, Andrzej Strachocki, Zenobiusz Strzelecki, Szymon Syrkus, Mrs. Alkis Thrylos, Miss E.M. Tildesley, Walther Unruh, Wim Vesseur, André Villiers, Gerhard Weber, Donald Wolfit) — The Theatre Façade, Entrances and Auditorium.	VII	2	85
FRENCH DRAMATIC CENTRES	Proposals for Low-Cost Buildings.	VII	2	113
	COMMUNITY AND UNIVERSITY THEATRE			
BELLMAN, Willard F.	The Educational Theatre and its Architecture.	VII	2	108
BLANC, Maurice	The Foyer de la Culture at Sassenage.	VII	2	116
BOSSON, Jacques	Two Suggestions for Low-Cost Buildings.	VII	2	119
BOURBONNAIS, Alain	Two Suggestions for Low-Cost Buildings.	VII	2	125
FRENCH DRAMATIC CENTRES	Proposals for Low-Cost Buildings.	VII	2	113
HAVU, Toini	The Workers Theatre in Finland.	V	3	234
SCHROTH, Thomas	Do It Yourself Style.	VII	2	129
	CRITICISM			
ANONYMOUS	History of the Polish Theatre from its Beginnings up to the Present Day.	VI	2	139
CLUNES, Alec	(and Lionel Hale and Wolf Mankowitz)—Discussion on Bernard Shaw.	VI	1	27
GIEROW, Karl-Ragnar	Eugene O'Neill's Posthumous Plays.	VII	1	46
KEMP, Robert	The Classics of To-Morrow : French Section.	VI	1	59
MELCHINGER, Siegfried	The Classics of To-Morrow: German Section.	VI	1	45
TREUGUTT, Stefan	The Polish Playwrights.	VI	2	99
WOOD KRUTCH, Joseph	The Classics of To-Morrow : English Section.	VI	1	53
	DANCE AND BALLET			
ANONYMOUS	The Ballet at the Theatre of the Nations.	VII	1	69
FONTEYN, Margot	Problems of the Ballet.	VI	3	197
LOBET, Marcel	World Reviews : Belgium. (Ballet.)	VI	2	150
	(and Frederick Ashton, Kresimir Baranovic, Mladen Basic, Maurice Béjart, Boris Blacher, André Boll, Édouard Borovansky, Vladimir Bourmeister, Janine Charrat, Jean Cocteau, Birgit Cullberg, Beth Dean, Ugo Dell'Ara, Anton Dolin, Werner Egk, Françoise et Dominique, Bianca Gallizia, Sonia Gaskell, Martha Graham, Tatjana Gsovsky, Arnold Haskell, Franjo Horvat, Doris Humphrey, La Meri, Niels-Björn Larsen, Irène Lidova, Jose Limon, Alexandre Louchine, Colette Marchand, Aurelio Milloss, Igor Moisseev, Oscar Navarro, Maia Plissetzkaia, Mira Redina, Georges Reymond, Dusan Ristic, Elvira Ruziczka, Helen Tamiris, Tomislav Tanhofer, Mikhail Tchoulaki) —An Investigation into the Revival of Ballet Themes.	VI	3	168
OULANOVA, Galina	The Reform of the Ballet.	VI	3	201
SCOTT, A.C.	The Dance in Contemporary China.	VI	3	211
SIMKIE	The Trends of Modern Ballet in India.	VI	3	217
TERRY, Walter	World Reviews : U.S.A. (Ballet.)	V	4	332
	New Themes in the Contemporary American Ballet	VI	3	206

		Vol.	n°	page
TREWIN, J.C.	World Reviews : United Kingdom. (Ballet.)	V	4	330
TURSKA, Irena	The Polish Ballet.	VI	2	127
YVES-BONNAT	World Reviews : France. (Ballet.)	V	4	320
	World Reviews : France. (Ballet.)	VII	2	140

DESIGN, DESIGNERS

PACUVIO, Giulio	Stage Design in Italy since 1945.	V	4	269
STRZELECKI, Zenobiusz	Contemporary Polish Stage Design.	VI	2	119

FESTIVALS

DANIEL-ROPS	When the Nations Exchange their Theatre.	VII	1	5
JULIEN, A.M.	Opening of the Theatre of the Nations.	VI	2	141
KITAMURA, Kihachi	World Reviews : Japan. (The Fifth International Theatre Month in Japan.)	VI	1	76
POESIO, Paolo Emilio	Goldoni and Europe.	VI	4	294

INTERNATIONAL RELATIONS

ANONYMOUS	How the Theatre of the Nations Works.	VII	1	80
	The I.T.I. and the Theatre of the Nations.	VII	1	8
	Subsidiary Associations of the Theatre of the Nations.	VII	1	75
	The Theatre of the Nations and the Radio.	VII	1	79
DANIEL-ROPS	When the Nations Exchange their Theatre.	VII	1	5
DARD, Michel	Inaugural Speech at the Seventh Congress of the International Theatre Institute.	VI	4	248
GILDER, Rosamond	Athens and the I.T.I.—The Seventh Congress of the International Theatre Institute.	VI	4	251
JOSSET, André	The I.T.I.–Steps Forward.	V	3	182
	The International Theatre Institute Meetings—Rendez-vous in Bombay.	VI	2	148
JULIEN, A.M.	Opening of the Theatre of the Nations.	VI	2	141
KITAMURA, Kihachi	World Reviews : Japan. (The Fifth International Theatre Month in Japan.)	VI	1	76
MIGNON, Paul-Louis	The French Centre of the I.T.I. and the Theatre of the Nations.	VII	1	76
POESIO, Paolo Emilio	Goldoni and Europe.	VI	4	294
SALACROU, Armand	Early Beginnings of the I.T.I.	V	2	179

NATIONAL THEATRE

KRAUSS, Karel	World Reviews : Czechoslovakia. (The National Theatre.)	VI	4	310
TILDESLEY, Beatrice	World Reviews: Australia. (The Australian Elizabethan Theatre Trust.)	V	4	316

OPERA

BOLL, André	World Reviews : France. (Opera.)	V	3	252
	World Reviews : France. (Opera.)	VI	3	224
	Operatic Production and the Search for a Style.	VII	1	59
DJURIC-KLAJN, Stana	World Reviews : Yugoslavia. (Opera.)	VI	3	240
MULLER, Ingvelde	World Reviews: Germany. (Opera.)	VI	1	74
TREWIN, J.C.	World Reviews : United Kingdom. (Opera.)	VI	3	230

PEOPLE'S THEATRE

ANONYMOUS	The French T.N.P.	V	3	201
ARDINGER, John	The Barter Theatre.	V	3	230
BERGMAN, Gösta M.	The Swedish Riksteatern.	V	3	223
DALRYMPLE, Jean	The New York City Center	V	3	232
GRASSI, Paolo	The Piccolo Teatro di Milano.	V	3	213
HUISMAN, Jacques	The Belgian National Theatre.	V	3	195
KOPECKY, Jan	The Popular Theatre in Czechoslovakia.	V	3	197
LANDSTONE, Charles	The British Repertory Movement.	V	3	226
NESTRIEPKE, Siegfried	The German "Volksbühnen".	V	3	187
OBERER, W.	The Zürich Schauspielhaus.	V	3	224
PARIGOT, Guy	The Provincial Dramatic Centres in France.	V	3	203
POLISH CENTRE OF THE I.T.I.	The Popular Theatre in Poland.	V	3	220
RAFFLES, Gerald	The Theatre Workshop.	V	3	228
TAMAYO, Maria Elena Martinez	The Popular Theatre in Mexico.	V	3	215
VON DER LIPPE, Frits	The Norwegian Riksteatret.	V	3	219

PLAYWRIGHTS, PLAYWRITING

BAMMATE, N.	Noh Theatre—Reserve of the Body.	VII	1	40
CLAUDEL, Paul	Noh Theatre.	VII	1	38

		Vol.	n°	page
MAULNIER, Thierry	Greek Myth, a Source of Inspiration for Modern Dramatists.	VI	4	289
PISCATOR, Erwin	The Adaptation of the Novel to the Stage.	V	4	291
SARTRE, Jean-Paul	Brecht as a Classic.	VII	1	11
SCHALLA, Hans	Wedekind's Modernism.	VII	1	21
SCOTT, A.C.	The Classical Theatre in Contemporary China.	V	4	281

PRODUCTION

		Vol.	n°	page
BARRAULT, Jean-Louis	(and Tyrone Guthrie, Johan de Meester, Michel Saint-Denis, Gustav-Rudolf Sellner)—Foreign Approach to the Production of Greek Tragedy.	VI	4	274
	Claudel as Producer.	VII	1	31
BOLL, Andre	Operatic Production and the Search for a Style.	VII	1	59
BROOK, Peter	Titus Andronicus.	VII	1	27
CARANTINOS, Socrate	(and Linos Carzis, Charles Coun, Emile Hourmouzios, Alexis Minotis, Takis Mouzenidis) – The Production of Greek Tragedy.	VI	4	258
CSATO, Edward	Leon Schiller's Monumental Theatre.	VI	2	89
ENGELSTAD, Carl-Fredrik	Henrik Ibsen and the Modern Theatre.	VI	1	5
GASSMAN, Vittorio	About *Orestes* by Alfieri.	VI	4	305
MIGNON, Paul-Louis	(and Sir Barry Jackson, Karel Krauss, Wolfgang Langhoff, Erwin Piscator, Hans Schalla, Luchino Visconti)—At the Third Paris Festival: The Liberty of the Producer.	V	4	305
PUZYNA, Konstanty	Twelve Years of Polish Theatre.	VI	2	103
WEIGEL, Hélène	Notices	VI	2	146

PUPPETS

		Vol.	n°	page
JURKOWSKI, Henryk	Puppet Theatre in Poland	VI	2	133

INDEX PAR SUJETS

AMATEURS

		Vol.	n°	page
HAVU, Toini	Le Théâtre ouvrier finlandais.	V	3	234
SCHROTH, Thomas	Quand les Acteurs se font Constructeurs.	VII	2	129

ARCHITECTURE

		Vol.	n°	page
BLANC, Maurice	Salles à bon marché — Le Foyer de la Culture à Sassenage.	VII	2	116
BOSSON, Jacques	Deux Projets de Salles à bon marché.	VII	2	119
BOURBONNAIS, Alain	Deux Projets de Salles à bon marché.	VII	2	125
CENTRES DRAMATIQUES FRANÇAIS	Principes pour la Construction de Salles à bon marché.	VII	2	113
COGNIAT, Raymond	(et André Barsacq, André Boll, Fritz Bornemann, Basile Cassandras, Edward C. Cole, August Defresne, Max Fritzsche, Roger Furse, Victor Glasstone, Hainer Hill, James Hull Miller, Jan Kosinski, K.L. Macartney, Hans Matell, Jo Mielziner, R.C. Morpeth, Otto Niedermoser, Donald Oenslager, E. Brian O'Rorke, Erwin Piscator, W.Ph. Pos, Hans Schalla, H.-K. Siren, Andrzej Strachocki, Zenobiusz Strzelecki, Szymon Syrkus, Mme Alkis Thrylos, Miss E.M. Tildesley, Walther Unruh, Wim Vesseur, André Villiers, Gerhard Weber, Donald Wolfit) — L'Aspect Extérieur du Théâtre, les Accès et la Salle.	VII	2	85

ART LYRIQUE

		Vol.	n°	page
BOLL, André	Chronique du Monde : France. (Théâtre lyrique.)	V	3	251
	Chronique du Monde : France. (Théâtre lyrique.)	VI	3	225
	La Mise en Scène lyrique à la Recherche d'un Style.	VII	1	59
DJURIC-KLAJN, Stana	Chronique du Monde : Yougoslavie. (Théâtre lyrique.)	VI	3	241
MULLER, Ingvelde	Chronique du Monde : Allemagne. (Théâtre lyrique.)	VI	1	75

		Vol.	n°	page
TREWIN, J.C.	Chronique du Monde : Royaume-Uni. (Théâtre lyrique.)	VI	3	231

DANSE ET BALLET

ANONYMES	Le Ballet au Théâtre des Nations.	VII	1	69
FONTEYN, Margot	Questions de Ballet.	VI	3	197
LOBET, Marcel	Chronique du Monde : Belgique. (Ballet.)	VI	2	151
	(et Frederick Ashton, Kresimir Baranovic, Mladen Basic, Maurice Béjart, Boris Blacher, André Boll, Edouard Borovansky, Vladimir Bourmeister, Janine Charrat, Jean Cocteau, Birgit Cullberg, Beth Dean, Ugo Dell'Ara, Anton Dolin, Werner Egk, Françoise et Dominique, Bianca Galizia, Sonia Gaskell, Martha Graham, Tatjana Gsovsky, Arnold Haskell, Franjo Horvat, Doris Humphrey, La Meri, Niels Björn Larsen, Irène Lidova, Jose Limon, Alexandre Louchine, Colette Marchand, Aurelio Milloss, Igor Moisséev, Oscar Navarro, Maia Plissetzkaia, Mira Redina, Georges Reymond, Dusan Ristic, Elvira Ruziczka, Helen Tamiris, Tomislav Tanhofer, Mikhail Tchoulaki) — Enquête sur le Renouvellement des Thèmes de Ballet.	VI	3	168
OULANOVA, Galina	La Réforme du Ballet.	VI	3	201
SCOTT, A.C.	La Danse dans la Chine d'Aujourd'hui.	VI	3	211
SIMKIE	Les Tendances récentes du Ballet en Inde.	VI	3	217
TERRY, Walter	Chronique du Monde : États-Unis. (Ballet.)	V	4	333
	Le Ballet aux États-Unis et la Diversité de ses Thèmes.	VI	3	207
TREWIN, J.C.	Chronique du Monde : Royaume-Uni. (Ballet.)	V	4	331
TURSKA, Irena	Le Ballet polonais.	VI	2	127
YVES-BONNAT	Chronique du Monde : France. (Ballet.)	V	4	321
	Chronique du Monde : France. (Ballet.)	VII	2	141

DÉCORATION

PACUVIO, Giulio	Les Décors du Théâtre italien depuis 1935.	V	4	269
STRZELECKI, Zenobiusz	La Scénographie polonaise contemporaine.	VI	2	119

DRAMATURGIE

BAMMATE, N.	Théâtre du Nô : Le Mouvement aux Sept Dixièmes.	VII	1	40
CLAUDEL, Paul	Le Nô.	VII	1	38
MAULNIER, Thierry	Les Mythes grecs chez les Auteurs d'Aujourd'hui.	VI	4	289
PISCATOR, Erwin	L'Adaptation de Romans à la scène.	V	4	291
SARTRE, Jean-Paul	Brecht et les Classiques.	VII	1	11
SCHALLA, Hans	Notre Contemporain Wedekind.	VII	1	21
SCOTT, A.C.	Le Théâtre classique en Chine contemporaine.	V	4	281

FESTIVALS

DANIEL-ROPS	Quand les Nations échangent leur Théâtre.	VII	1	5
JULIEN, A.M.	Ouverture du Théâtre des Nations.	VI	2	141
KITAMURA, Kihachi	Chronique du Monde : Japon. (Le Vème Mois International du Théâtre.)	VI	1	77
POESIO, Paolo-Emilio	Goldoni et l'Europe.	VI	4	294

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE

ANONYMES	Synopsis du Théâtre en Pologne des Origines à nos Jours.	VI	2	139
CLUNES, Alec	(et Lionel Hale et Wolf Mankowitz) — Bernard Shaw démystifié.	VI	1	27
GIEROW, Karl-Ragnar	L'Œuvre posthume d'O'Neill.	VII	1	46
KEMP, Robert	Les Classiques de Demain: Domaine français.	VI	1	59
MELCHINGER, Siegfried	Les Classiques de Demain: Domaine germanique.	VI	1	45
TREUGUTT, Stefan	Les Auteurs dramatiques polonais.	VI	2	99
WOOD KRUTCH Joseph	Les Classiques de Demain: Domaine anglais.	VI	1	53

MARIONNETTES

JURKOWSKI, Henryk	Le Théâtre de Marionnettes en Pologne.	VI	2	133

MISE EN SCÈNE

BARRAULT, Jean-Louis	(et Tyrone Guthrie, Johan de Meester, Michel Saint-Denis, Gustav-Rudolf Sellner) — La Tragédie grecque vue par les Metteurs en Scène étrangers.	VI	4	274
	Claudel et la Mise en Scène.	VII	1	31

		Vol.	n°	page
BOLL, André	La Mise en Scène lyrique à la Recherche d'un Style.	VII	1	59
BROOK, Peter	Titus Andronicus.	VII	1	28
CARANTINOS, Socrate	(et Linos Carzis, Charles Coun, Emile Hourmouzios, Alexis Minotis, Takis Mouzenidis) — La Tragédie grecque vue par les Metteurs en Scène grecs.	VI	4	258
CSATO, Edward	Le Théâtre monumental de Léon Schiller.	VI	2	89
ENGELSTAD, Carl-Fredrik	Pour une Interprétation moderne d'Ibsen.	VI	1	5
GASSMAN, Vittorio	A propos d'*Oreste* d'Alfieri.	VI	4	305
MIGNON, Paul-Louis	(et Sir Barry Jackson, Karel Krauss, Wolfgang Langhoff, Erwin Piscator, Hans Schalla, Luchino Visconti) — La Liberté du Metteur en Scène.	V	4	305
PUZYNA, Konstanty	Floraison d'Animateurs en Pologne.	VI	2	103
WEIGEL, Hélène	Notices.	VI	2	146

RELATIONS INTERNATIONALES

ANONYMES	Associations annexes au Théâtre des Nations.	VII	1	75
	Fonctionnement du Théâtre des Nations.	VII	1	80
	L'I.I.T. et le Théâtre des Nations.	VII	1	8
	Le Théâtre des Nations et la Radio.	VII	1	79
DANIEL-ROPS	Quand les Nations échangent leur Théâtre.	VII	1	5
DARD, Michel	Allocution d'Ouverture au VIIème Congrès de l'Institut International du Théâtre.	VI	4	248
GILDER, Rosamond	Le VIIème Congrès de l'Institut International du Théâtre : Athènes et l'I.I.T.	VI	4	251
JOSSET, André	L'Institut International du Théâtre.	V	3	182
	Les Conférences de l'Institut International du Théâtre : Le Rendez-vous de Bombay.	VI	2	149
JULIEN, A.M.	Ouverture du Théâtre des Nations.	VI	2	141
KITAMURA, Kihachi	Chronique du Monde : Japon. (Le Vème Mois international du Théâtre.)	VI	1	77
MIGNON, Paul-Louis	Le Centre Français de l'I.I.T. et le Théâtre des Nations.	VII	1	76
POESIO, Paolo-Emilio	Goldoni et l'Europe.	VI	4	294
SALACROU, Armand	Les Débuts de l'I.I.T.	V	3	180

THÉATRES NATIONAUX

KRAUSS, Karel	Chronique du Monde : Tchécoslovaquie. (Le Théâtre National.)	VI	4	311
TILDESLEY, Béatrice	Chronique du Monde : Australie. (Vers un Théâtre National.)	V	4	317

THÉATRE POPULAIRE

ANONYMES	Le Théâtre National Populaire.	V	3	201
ARDINGER, John	Le Barter Theatre, théâtre du troc.	V	3	230
BERGMAN, Gösta M.	Le Riksteatern suédois.	V	3	223
BLANC, Maurice	Salles à bon marché — Le Foyer de la Culture à Sassenage.	VII	2	116
BOSSON, Jacques	Deux Projets de Salles à bon marché.	VII	2	119
BOURBONNAIS, Alain	Deux Projets de Salles à bon marché.	VII	2	125
CENTRES DRAMATIQUES FRANÇAIS	Principes pour la Construction de salles à bon marché.	VII	2	113
CENTRE POLONAIS DE L'I.I.T.	Le Théâtre populaire en Pologne.	V	3	220
DALRYMPLE, Jean	Le New York City Center.	V	3	232
GRASSI, Paolo	Le Piccolo Teatro de Milan.	V	3	213
HUISMAN, Jacques	Le Théâtre National de Belgique.	V	3	195
KOPECKY, Jan	Le Théâtre populaire en Tchécoslovaquie.	V	3	197
LANDSTONE, Charles	Les Théâtres de répertoire anglais.	V	3	226
NESTRIEPKE, Siegfried	Les « Volksbühnen » d'Allemagne.	V	3	187
OBERER, W.	Le Schauspielhaus de Zurich.	V	3	224
PARIGOT, Guy	Les Centres dramatiques de province en France.	V	3	203
RAFFLES, Gerald	Le Theatre Workshop.	V	3	228
TAMAYO, Maria Elena Martinez	Le Théâtre populaire au Mexique.	V	3	215
VON DER LIPPE, Fritz	Le Riksteatret norvégien.	V	3	219

UNIVERSITÉS

BELLMAN, Willard F.	Le Théâtre d'Enseignement et son Architecture.	VII	2	108

INDEX OF THE ILLUSTRATIONS

which have appeared in World Theatre from Vol. V - 3 to Vol. VII - 2

✷

INDEX DES ILLUSTRATIONS

parues dans le Théâtre dans le Monde du Vol. V - 3 au Vol. VII - 2

AN index of illustrations is particularly interesting in that it gives the producer, actor and stage designer the opportunity of comparing his own idea of a play with those of previous productions.

The first part of this index concerns drama. The plays are arranged in alphabetical order of their playwrights. The titles of English, French, German and Italian plays are left in their original language; the others are given in English and French. Above each title the name of the town is given where the performance took place.

The second part of the index deals with opera; the works are arranged in alphabetical order of their composers.

In the third part, ballets are arranged in alphabetical order of their choreographers.

The fourth part groups well-known personalities and the fifth theatres and opera-houses arranged in order of their locality.

✷

UN index des illustrations est surtout intéressant en ce qu'il donne au metteur en scène, à l'acteur ou au décorateur l'occasion de confronter avec sa propre vision d'une pièce les images de réalisations antérieures.

La première section de cet index est réservée au théâtre parlé. Les pièces y sont présentées dans l'ordre alphabétique de leurs auteurs. Les titres d'œuvres allemandes, anglaises, françaises et italiennes sont en langue originale; les autres en anglais et en français. Au-dessous de chaque titre, on trouvera la ville où la représentation s'est déroulée.

La seconde section de l'index est réservée au théâtre lyrique; les œuvres y sont rangées par noms de compositeurs.

Dans la troisième section, les ballets sont présentés dans l'ordre alphabétique de leurs chorégraphes.

La quatrième section rassemble les personnalités et la cinquième les bâtiments, classés par noms de lieux.

I. DRAMA — THÉÂTRE PARLÉ

			Vol. nº page
	A		
ANONYMOUS – ANONYMES	*The Story of the White Snake – L'Histoire du Serpent Blanc*	Peking	V 4 285
	The Fifteen Strings of Cash *Les quinze Chapelets de Sapèques*	Peking	V 4 287
	Lou Shu Kuan	Peking	V 4 288
	A Couple of Hills *Les Deux Collines*	Tokyo	V 4 326
	No	Tokyo	VII 1 39-[40-41-43
ABELL, Kjeld	*Andersen*	Copenhague	V 3 248

			Vol.	nº	page
ACHARD, Marcel	*Patate*	Paris	VI	2	157
ADAMOV, Arthur	*Paolo Paoli*	Paris	VII	2	140
AESCHYLUS	*Agamemnon*	Athènes	VI	4	260
	Choephori *Les Choéphores*	Athènes	VI	4	260
	Eumenides *Les Euménides*	Athènes	VI	4	260
	Oresteia *L'Orestie*	Paris	VI	4	275
	Oresteia *L'Orestie*	St-Gallen	VI	4	286
	The Persians *Les Perses*	Athènes	VI	4	258-259
	The Persians *Les Perses*	Lima	VI	4	288
	Prometheus Bound *Prométhée Enchaîné*	Siracusa	VI	4	287
	Prometheus Bound *Prométhée Enchaîné*	Lyon	VI	4	287
	The Seven against Thebes *Les Sept contre Thèbes*	Athènes	VI	4	269
ALBINI, Ettore-BETTINI, Pompeo	*I Vincitori*	Milano	VI	4	317
ALFIERI, Vittorio	*Oreste*	Roma	VI	4	306
	Oreste	Roma	VII	1	25-26
ALMQUIST, Carl	*The Queen's Jewel* *Les Joyaux de la Reine*	Stockholm	VI	4	319
ANDRZEJEWSKI, Jerzy-ZAGORSKI, Jerzy	*Winkelried's Feast* *La Fête de Winkelried*	Lodz	VI	2	(couverture – the cover
ANOUILH, Jean	*L'Alouette*	São-Paulo	VI	1	68
	Antigone	Krakow	VI	2	118
	L'Invitation au Château	New Zealand	V	3	254
ANSKI	*The Dybbuk – Le Dibbouk*	Tel Aviv	VII	1	55
ARISTOPHANE	*The Knights - Les Cavaliers*	Lima	V	3	257
AUDIBERTI	*La Hobereaute*	Châteauneuf-en-Aixois	VI	4	314
AUDRY, Colette	*Soledad*	Paris	V	3	252

B

			Vol.	nº	page
BALZAC	*Le Faiseur*	Paris	VI	2	156
BARANGA, Aurel	*The Recipe of Happiness* *La Recette du Bonheur*	Bucarest	VII	2	151
BECKETT, Samuel	*Fin de Partie*	London	VI	2	158
BERTOLAZZI, Carlo	*El Nost Milan*	Milano	V	3	213
BETTINI, Pompeo-ALBINI, Ettore	*I Vincitori*	Milano	VI	4	317
BING, Suzanne	*Kagekiyo*	Saint-Etienne	V	3	204
BOJARSKA, Natalia	*Arirang*	Gdansk	VI	2	138
BRECHT, Bertolt	*Die Dreigroschenoper*	Oslo	V	3	220
	Die Dreigroschenoper	Bochum	VI	2	144
	Die Dreigroschenoper	Bochum	VII	1	18-63
	Die Geschichte der Simone Machard	Frankfurt am Main	VII	2	147
	Das Gute Mensch von Sezuan	Tel Aviv	V	4	322
	Leben des Galilei	Berlin	VI	2	143
	Leben des Galilei	Berlin	VII	1	12-13-17
	Schweik	Warszawa	VI	2	121
BREDERO	*Moortje*	Den Haag	VI	3	229
BÜCHNER, Georg	*Dantons Tod*	Zürich	V	3	225
BURIAN, E.F.	*The War – La Guerre*	Praha	V	3	199

C

			Vol.	nº	page
CALDERON	*The Mayor of Zalamea* *L'Alcade de Zalamea*	Strasbourg	V	3	207
	The Mayor of Zalamea *L'Alcade de Zalamea*	Santiago	VI	2	152
CAPPELLI, Salvato	*Il Diavolo Peter*	Genova	VI	4	317
CARO, Annibal	*Gli Straccioni*	Roma	V	4	274
CARY, Joyce-ROSTEN, Norman	*Mister Jonson*	New York	V	3	262
CHATTERJEE, Sarat Chandra-GUPTA, Devnarain	*Sreekanta*	Calcutta	VII	2	148
CHEKHOV	*The Three Sisters – Les Trois Sœurs*	Roma	V	4	280
CHORELL, Walentin	*The Sisters – Les Sœurs*	Copenhague	V	3	248
CLAUDEL, Paul	*Partage de Midi*	Paris	VII	1	30-[34-35
CROISET, Max	*The Accomplices - Les Complices*	Den Haag	VI	3	230

			Vol.	nº	page
CUZZANI, Agustin	*The Centre-forward Dies at Dawn – Le Centre-avant est mort à l'Aube*	Montevideo	VI	3	235

D

DI GIACOMO, Salvatore	*Il Voto*	Roma	V	4	271

E

ENCHI, Fumi-MURO, Saisei	*The Woman who bit off her own Tongue – La Femme qui se coupa la Langue*	Tokyo	VI	1	79
ERVINE, St John	*Robert's Wife*	Liverpool	V	3	227
ESCHYLE					
V. AESCHYLUS					
EURIPIDE	*Hecuba – Hécube*	Epidaure	VI	4	263
	Hippolytus – Hippolyte	Epidaure	VI	4	262
	Hippolytus – Hippolyte	Mexico	VI	4	288
	Iphigenia – Iphigénie	Athènes	VI	4	273
	Iphigenia – Iphigénie	Amsterdam	VI	4	280
	Iphigenia – Iphigénie	Helsinki	VI	4	288
	Medea – Médée	Tel Aviv	V	4	323
	Medea – Médée	Epidaure	VI	4	264
	Orestes – Oreste	Grèce	VI	4	[couverture – the cover

F

FARQUHAR, George	*The Recruiting Officer*	Warszawa	VI	2	124
FAULKNER, William	*Requiem for a Nun*	Berlin	V	4	298
	Requiem for a Nun	Paris	VI	1	72
	Requiem for a Nun	Berlin	VII	1	24
FEUCHTWANGER, Lion – BRECHT, Bertolt	*Die Geschichte der Simone Machard*	Frankfurt am Main	VII	2	147
FREDRO, Aleksander	*Revenge – La Vengeance*	Poznan	VI	2	120

G

GALCZYNSKI, K.J.	*The Night of Miracles – La Nuit des Miracles*	Krakow	VI	2	133
GIANNINI, Ettore	*Carosello Napoletano*	Firenze	V	4	278
GIRAUDOUX, Jean	*Electre*	Lodz	VI	2	106
	Intermezzo	Rennes	V	3	210
GOETHE	*Faust I*	Bochum	V	4	311
GOLDONI, Carlo	*Le Avventure della Villeggiatura*	Milano	V	3	214
	Le Baruffe Chiozzotte	Zagreb	VI	4	297
	Il Campiello	Venezia	VI	4	295
	La Diavolessa	Venezia	V	4	276
	Le Donne di Buon Umore	Leeds	VI	4	304
	La Figlia Obbediente	Venezia	V	4	273
	L'Impresario delle Smirne	Venezia	VI	4	303
	La Locandiera	Roma	V	4	[couverture – the cover
	La Locandiera	Roma	V	4	315
	La Locandiera	Toulouse	VI	4	300
	La Putta Onorata	Venezia	V	4	278
	I Rusteghi	Bucarest	VI	4	299
	Il Servitore di Due Padroni	Nowa Huta	VI	4	296
	La Vedova Scaltra	Bochum	VI	4	298
GRIFFIN, Jonathan	*The Hidden King*	Edinburgh	VI	4	322
GRILLPARZER	*Ein Bruderzwist in Habsburg*	Wien	VII	2	138
GUPTA, Devnarain – CHATTERJEE, Sarat Chandra	*Sreekanta*	Calcutta	VII	2	148

H

HASEK, Jaroslav	*Schweik*	Praha	V	3	199
HIKMET, Nazim	*The Eccentric – L'Original*	Praha	VI	4	312
HOFMANNSTAHL, Hugo von	*Der Unbestechliche*	Wien	VII	2	139

I

IBSEN, Henrik	*Brand*	Stockholm	VI	1	8
	Brand	Oslo	VI	1	9
	A Doll's House – Maison de Poupée	Copenhague	VI	1	[couverture – the cover
	A Doll's House – Maison de Poupée	Den Haag	VI	1	14
	A Doll's House – Maison de Poupée	Copenhague	VI	1	14

		Vol.	nº	page
A Doll's House – Maison de Poupée	Paris	VI	1	15
A Doll's House – Maison de Poupée	Oslo	VI	1	15
A Doll's House – Maison de Poupée	Berlin	VI	1	15
Emperor and Galilean Empereur et Galiléen	Oslo	VI	1	7
An Enemy of the People L'Ennemi du Peuple	Tel Aviv	VI	1	17
An Enemy of the People L'Ennemi du Peuple	New York	VI	1	17
Ghosts – Les Revenants	Bombay	VI	1	16
Ghosts – Les Revenants	München	VI	1	16
Ghosts – Les Revenants	Oslo	VI	1	16
Hedda Gabler	London	VI	1	23
Hedda Gabler	Zürich	VI	1	23
Hedda Gabler	Bristol	VI	1	23
John Gabriel Borckman	Stockholm	VI	1	25
The Lady from the Sea La Dame de la Mer	Athènes	VI	1	20
Lady Inger of Ostraat Dame Inger d'Ostraat	Oslo	VI	1	6
Master Builder Solness le Constructeur	New York	VI	1	24
Peer Gynt	Wien	VI	1	10
Peer Gynt	New York	VI	1	10
Peer Gynt	Hamburg	VI	1	10
The Pillars of Society Les Soutiens de la Société	Antwerpen	VI	1	12
When We Dead Awaken – Quand nous nous éveillerons d'entre les Morts	San Francisco	VI	1	26
The Wild Duck Le Canard Sauvage	London	VI	1	18
The Wild Duck Le Canard Sauvage	Athènes	VI	1	19
The Wild Duck Le Canard Sauvage	Stockholm	VI	1	19

J

JEFFERS, Robinson	*Medea – Médée* Tel Aviv	VII	1	53
JEZEWSKA, K.	*The Fable of Jasiek the Goldsmith and the Mayor's Daughter – Conte de Jasiek l'Orfèvre et de la Fille du Bourgmestre* Warszawa	VI	2	136

K

KARVAS, Peter	*Our Neighbours – Les Gens de notre Rue* Praha	V	3	198
KÄSTNER, Erich	*Die Schule der Diktatoren* München	VII	2	146
KHOSLA, Gurdial Singh	*A Pair of Shoes* Calcutta	VII	2	149
KIVI, Aleksis	*The Betrothal – Les Fiancailles* Tampere	V	3	237
KLEFISCH, J.W.	*The Ballad of Nobody – La Ballade de Personne* Hälsingborg	VI	4	321
KRUCZKOWSKI, Leon	*The Germans – Les Allemands* Warszawa	VI	2	110
	Julius and Ethel – Julius et Ethel Warszawa	VI	2	100

L

LANGER, Frantisek	*The Periphery – Dans la Zone* Helsinki	V	3	235
LASSILA, Maiju	*Love and the Widows Les Veuves et l'Amour* Helsinki	V	3	235
LAWLER, Ray	*Summer of the Seventeenth Doll* Sydney	V	4	316
LEONOV, Leonid	*The Golden Calash – La Calèche d'Or* Praha	VI	4	311
LEVY, Benn	*The Rape of the Belt* London	VII	2	154
LIDMAN, Sara	*Aina* Stockholm	VI	4	318
LOVINESCO, Horia	*The Inn at the Cross-roads L'Auberge du Carrefour* Bucarest	VII	2	152
LUCO-CRUCHAGA, German	*The Widow Apablaza La Veuve Apablaza* Santiago	VI	2	153
LUTOWSKI, Jerzy	*On Duty – Médecin de Service* Warszawa	VI	2	101

M

MAC COLL, Ewan	*Uranium 235* London	V	3	229
MAC LELLAN, Robert	*The Flouers o'Edinburgh* Edinburgh	VI	4	323
MAIAKOVSKY, Wladimir	*The Bathhouse – Les Bains* Lodz	VI	2	114
MÄNTYLÄ Kyllikki	*Opri* Tampere	V	3	237
	The Fisherman Tirri Tirri, le Pêcheur Tampere	V	3	237
MARTENS, G.M.	*Les Gueux au Paradis* Rennes	V	3	210
MAULNIER, Thierry	*Le Profanateur* Montevideo	VI	3	236
MICKIEWICZ, Adam	*Forefathers' Eve Les Aïeux* Warszawa	VI	2	93-112
MILLER, Arthur	*The Crucible* Tübingen	V	4	297

			Vol.	nº	page
	The Death of a Salesman	Stockholm	V	3	224
MIRBEAU, Octave	*L'Épidémie*	Toulouse	V	3	209
MOLIÈRE	*Don Juan*	Warszawa	VI	2	108
	Les Fourberies de Scapin	Warszawa	V	3	222
	Le Mariage forcé	Montréal	V	3	245
	Le Médecin malgré lui	Warszawa	VI	2	126
	Le Médecin malgré lui	Lodz	VI	2	134
	Le Misanthrope	Copenhague	V	3	249
	Tartuffe	Stockholm	V	3	223
MURO, Saisei-ENCHI, Fumi	*The Woman Who Bit off her own Tongue – La Femme qui se coupa la Langue*	Tokyo	VI	1	79

N

NEZVAL, Viteslav	*Tonight, the Sun Sets again on Atlantis – Ce Soir encore le Soleil se couche sur l'Atlantide*	Praha	V	4	308

O

OBEY, André	*Une Fille pour du Vent*	Lublin	VI	2	125
O'CASEY, Sean	*Purple Dust*	New York	VI	3	238
	Red Roses for Me	London	V	3	229
O'NEILL, Eugene	*A Long Day's Journey into Night*	Stockholm	V	4	328
	A Long Day's Journey into Night	New York	VI	1	82
	A Long Day's Journey into Night	New York	VII	1	47-[49-51
	A Moon for the Misbegotten	New York	VI	3	239
	Mourning Becomes Electra	Berlin	V	3	188

P

PENN WARREN, Robert	*All the King's Men*	New York	V	4	295
POGODIN, N.F.	*The Aristocrats - Les Aristocrates*	New York	V	4	293
PRIESTLEY, J.B.	*An Inspector Calls*	Paris	V	3	197

R

RACINE, Jean	*Phèdre*	Poznan	VI	2	104
	Phèdre	Strasbourg	VI	4	315
	Phèdre	London	VII	2	157
RIVEMALE, Alexandre	*Azouk*	Gesu	V	3	246
ROSTEN, Norman – CARY, Joyce	*Mister Jonson*	New York	V	3	262

S

SARTRE, Jean-Paul	*Le Diable et le Bon Dieu*	Bochum	V	4	312
SCARPETTA	*Misère et Noblesse*	Paris	VI	1	73
SCHILLER	*Kabale und Liebe*	Praha	V	3	200
	Kabale und Liebe	Berlin	V	4	309
	Maria Stuart	São-Paulo	VI	1	71
SHAKESPEARE	*As You Like It*	Gdynia	VI	2	106
	Hamlet	Roma	V	4	272
	Julius Caesar	Milano	V	4	279
	Julius Caesar	Warszawa	VI	2	90
	Measure for Measure	Nowa Huta	VI	2	123
	The Merchant of Venice	London	VI	1	81
	A Midsummernight's Dream	Stockholm	V	4	329
	Pericles, Prince of Tyre	Birmingham	V	3	227
	The Taming of the Shrew	Toulouse	V	3	209
	The Tempest	Lodz	VI	2	95
	Titus Andronicus	Stratford (U.K.)	VII	1	couverture the cover
	Titus Andronicus	Stratford (U.K.)	VII	1	27-[28-29
	Troilus and Cressida	London	V	3	259
	Twelfth Night	Bruxelles	V	3	196
	Twelfth Night	Abingdon	V	3	231
	The Two Gentlemen of Verona	London	VI	2	159
SHAW, G.B.	*Androcles and the Lion*	Paris	VI	1	38
	Androcles and the Lion	Buenos-Aires	VI	1	38
	Androcles and the Lion	Den Haag	VI	1	38
	Arms and the Man	Zürich	VI	1	28
	Caesar and Cleopatra	Birmingham	V	4	314
	Caesar and Cleopatra	Birmingham	VI	1	32

			Vol. n° page
	Caesar and Cleopatra	Den Haag	VI 1 32
	Caesar and Cleopatra	Wien	VI 1 33
	Caesar and Cleopatra	Berlin	VI 1 33
	Caesar and Cleopatra	Paris	VI 1 33
	Candida	Beograd	VI 1 29
	The Devil's Disciple	London	VI 1 30
	The Devil's Disciple	Strasbourg	VI 1 30
	Maior Barbara	Berlin	VI 1 36
	Man and Superman	New York	VI 1 35
	Man and Superman	Zürich	VI 1 35
	Misall'ance	London	VI 1 37
	Mrs Warren's Profession	Athènes	VI 1 27
	Pygmalion	Zürich	VI 1 39
	Pygmalion	Paris	VI 1 39
	Saint Joan	London	VI 1 40
	Saint Joan	Praha	VI 1 41
	Saint Joan	Tel Aviv	VI 1 41
	Saint Joan	Krakow	VI 2 122
	Too True to Be Good	Berlin	VI 1 43
SHERIDAN	*The Rivals*	Sydney	V 4 319
SIVAYNE, Enrique Solari	*Collacocha*	Lima	V 3 256
SLOWACKI, Juliusz	*Kordian*	Krakow	VI 2 113
	Fantazy	Warszawa	VI 2 105
SOPHOCLE	*Antigone*	Epidaure	VI 4 265
	Antigone	Katowice	VI 4 288
	Electra - Électre	Athènes	VI 4 259
	Electra – Électre	Praha	VI 4 286
	Œdipus Tyrannos – Œdipe Roi	Stratford (Canada)	VI 4 couverture the cover
	Œdipus Tyrannos – Œdipe Roi	Epidaure	VI 4 262
	Œdipus Tyrannos – Œdipe Roi	Stratford (Canada)	VI 4 278
	Œdipus Tyrannos – Œdipe Roi	London	VI 4 283
	Œdipus Tyrannos – Œdipe Roi	Darmstadt	VI 4 284
	Œdipus Tyrannos – Œdipe Roi	Berlin	VI 4 285
	Œdipus Tyrannos – Œdipe Roi	Tel Aviv	VI 4 285
	Œdipus Tyrannos – Œdipe Roi	Paris	VI 4 285
STEWART, Gerdon	*Ned Kelly*	New Zealand	V 3 255
STRINDBERG, August	*Dream Play - Le Songe*	Berlin	V 3 193

T

			Vol. n° page
TARN, Adam	*An Ordinary Case Une Affaire ordinaire*	Warszawa	VI 2 111
TCHÉKHOV V. CHEKHOV			
THOMAS, Dylan	*Under Milk Wood*	London	VI 1 80
	Under Milk Wood	Berlin	VII 2 144
TOLSTOI,	*War and Peace – La Guerre et la Paix*	Tübingen	V 4 301-[302-303

U

UCHIMURA, Naoya	*Far Away Songs of Triumph – Chants de Triomphe lointains*	Tokyo	V 4 327
USTINOV, Peter	*Romanoff and Juliet*	London	V 3 258

V

VEGA, Lope de	*Fuenteoveiuna*	Mexico	V 3 216
VIDAL, Gore	*Visit to a Small Planet*	New York	VI 2 162

W

WEDEKIND, Frank	*Der Marquis von Keith*	Bochum	VII 1 22-[23
WILDER, Thornton	*The Matchmaker*	Berlin	V 3 192
WILKOWSKI – MONCZYNSKI	*Guignol in Difficulties – Guignol a des Ennuis*	Warszawa	VI 2 135
WILLIAMS, Tennessee	*Orpheus Descending*	New York	VI 2 163
WYSPIANSKI, Stanislaw	*November Night – La Nuit de Novembre*	Lodz	VI 2 115
	The Wedding – Les Noces	Warszawa	VI 2 117

Z

ZARDI, Federico	*I Giacobini*	Milano	VI 4 316
ZAGORSKI, Jerzy – ANDRZEJEWSKI, Jerzy	*Winkelried's Feast La Fête de Winkelried*	Lodz	VI 2 [couverture – the cover]

II. OPERA AND MUSICAL COMEDY — THÉÂTRE LYRIQUE

			Vol.	nº	page
BARBER, Samuel	*Vanessa*	New York	VII	2	158
BERLIOZ, Hector	*Les Troyens*	London	VI	3	232
BOGUSLAWSKI, Wojciech	*Cracovians and Mountaineers – Cracoviens et Montagnards*	Warszawa	VI	2	97
BUCCI, Mark	*Tale for a Deaf Ear*	Tanglewood	VII	2	159
DELERUE, Georges	*Le Chevalier de Neige*	Nancy	VI	3	227
DONIZETTI	*Lucia di Lammermoor*	Roma	VII	1	61
EGK, Werner	*Irische Legende*	Hamburg	VI	1	75
FRAZZI	*Don Chisciotte*	Firenze	V	4	275
GALUPPI	*Il Filosofo di Campagna*	Napoli-Venezia	VII	1	62
GOUNOD	*Faust*	Paris	V	3	253
JANACEK, Leos	*The Cunning Little Vixen* *Le Petit Renard Intelligent*	Berlin	VII	1	66-[67-68
LERNER – LOEWE	*My Fair Lady*	New York	V	3	263
LUALDI, Adriano	*Il Diavolo nel Campanile*	Firenze	V	4	270
MARTINON, Jean	*Hécube*	Strasbourg	VI	3	226
MASSENET	*Don Quichotte*	Beograd	VI	2	142
	Don Quichotte	Beograd	VII	1	58-[64
MONTEVERDI	*L'Incoronazione di Poppea*	Venezia	V	4	272
MOUSSORGSKY	*Boris Godounov*	Beograd	VI	3	243
	Kovantchina	Beograd	VI	3	242
OFFENBACH	*Orphée aux Enfers*	Krakow	VI	2	137
ORFF, Carl	*Die Kluge*	München	V	3	[couverture – the cover
PERGOLESE	*La Serva Padrona*	Napoli-Venezia	VII	1	62
RODGERS – HAMMERSTEIN	*Pipe Dream*	New York	V	3	264
ROSSINI	*L'Italiana in Algieri*	Glyndebourne	VI	3	233
	Il Turco in Italia	Roma	VII	1	60
	La Cenerentola	Roma	VII	1	60
SLADE – REYNOLDS	*Salad Days*	Bristol	V	3	227
TCHAIKOWSKY	*The Queen of Spades* *La Dame de Pique*	Firenze	V	4	277
VERDI	*Un Ballo in Maschera*	Berlin	VI	1	74
WILLBUR – HELLMAN – BERNSTEIN	*Candide*	New York	VI	1	83

III. BALLET

			Vol.	nº	page
ANONYMOUS – ANONYMES	*Wisteria Maiden – La Jeune Fille aux Glycines*	Tokyo	VI	1	78
	Tea-Picker's Dance – La Danse des Cueilleuses de Thé	Hong Kong	VI	3	211
	Yao Ku Wu	Hong Kong	VI	3	212
	Lotus Dance – La Danse du Lotus	Hong Kong	VI	3	214
	T'ien Hsien P'ei	Hong Kong	VI	3	215
ASHTON, Frederick	*Birthday Offering*	London	V	4	330
BALANCHINE, George	*Allegro Brillante*	New York	V	4	335
BARDHAN, Shanti	*Discovery of India – A la Découverte de l'Inde*	India	VI	3	220
	Panchatantra	India	VI	3	223
BÉJART, Maurice	*Symphonie pour un Homme seul*	Paris	VI	3	184
	Le Cercle	Den Haag	VI	3	191
BOURMEISTER, Vladimir	*The Coast of Happiness* *Le Rivage du Bonheur*	Moskva	VI	3	203
BUTLER, John	*The Unicorn, the Gorgon and the Manticore*	New York	VI	3	208
CRANKO, John	*Bonne-Bouche*	London	VI	3	196
CULLBERG, Birgit	*Miss Julie – Mademoiselle Julie*	Stockholm	VI	3	194
	Medea	Stockholm	VI	3	195
FENSTER, B.	*Youth – Jeunesse*	Leningrad	VI	3	203
FRANÇOISE ET DOMINIQUE	*Visages de Terre*	Lisbonne	VI	3	186
GASKELL, Sonia	*Les Chaises*	Den Haag	VI	3	190
GEORGI, Yvonne	*Die Vier Temperamente*	Hannover	VI	3	175
GOGOL, Jerzy	*Romeo and Juliet*	Warszawa	VI	2	130

			Vol. nº page
GRAHAM, Martha	*Night Journey*	Cambridge (Massachusetts)	VI 3 204
GSOVSKY, Tatjana	*Signale*	Berlin	VI 3 [couverture – the cover
	The Red Cloak – Le Manteau Rouge	Berlin	VI 3 176
	Das Tor	Berlin	VI 3 177
	Der Mohr von Venedig	Berlin	VI 3 178
HANKA, Erika	*Rondo vom Goldenen Kalb*	Wien	VI 3 192
HUMPHREY, Doris	*Ruins and Visions*	New London (Connecticut)	VI 3 209
JOOSS, Kurt	*Weg im Nebel*	Essen	VI 3 172
LACOTTE, Pierre	*La Nuit est une Sorcière*	Paris	VI 3 185
LARSEN, Niels Björn	*Desire – Désir*	Copenhague	VI 3 170
LAVROVSKI, L.	*The Red Poppy – Le Pavot Rouge*	Moskva	VI 3 202
LICHINE, David	*Corrida*	Sydney	VI 3 169
LIMON, Jose	*King's Heart*	New York	V 4 334
	Symphony for Strings	New London (Connecticut)	VI 3 210
LUITPART – CHARRAT	*Abraxas*	München	VI 3 174
MACMILLAN, Kenneth	*Noctambules*	London	V 4 331
	Noctambules	London	VI 3 196
	Somnambulism	London	VI 3 198
	Solitaire	London	VI 3 199
MILLOSS, Aurelio	*Ballata Senza Musica*	Venezia	V 4 279
	Ballata Senza Musica	Venezia	VI 3 187
MISZCZYK, Stanislaw	*Harnasie*	Warszawa	VI 2 128
NADIEJDINA, Nadiejda	*Beriozka Russian Ballet*		
	Ballet Soviétique Berezka		VII 1 72-[73-74
PARLIC, Dimitrije	*Orphée*	Beograd	VI 3 188
	Le Mandarin Merveilleux	Beograd	VI 3 189
	Le Mandarin Merveilleux	Beograd	VII 1 69
	The Chinese Tale – Conte Chinois	Beograd	VII 1 70
	The Gingerbread Heart Le Cœur de Pain d'Épice	Beograd	VII 1 70
PETIT, Roland	*Le Jeune Homme et la Mort*	Paris	VI 3 180
	Le Loup	Paris	VI 3 182
	La Chambre	Paris	VI 3 183
RALOV, Börge	*Widow with the Mirror La Veuve au Miroir*	Copenhague	VI 3 171
ROBBINS, Jerome	*The Cage*	New York	VI 3 205
ROSEN, Heinz	*The Lady and the Unicorn La Dame à la Licorne*	München	VI 3 173
SARABHAI, Mrinalini	*Manusya*	India	VI 3 218
TARASS – DON LURIO	*Le Rendez-vous Manqué*	Paris	VII 2 143
VAINONEN, V.	*Paris in Flames Les Flammes de Paris*	Moskva	VI 3 200
WALTER, Erich	*Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta*	Berlin	VI 3 179
	Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta	Wupperthal	VII 1 71
	Jacques Pudding	Wupperthal	VII 1 71
WOJCIKOWSKI, Leon	*L'Apprenti Sorcier*	Poznan	VI 2 129

IV. PERSONALITIES — PERSONNALITÉS

Ernst BUSCH	VII 1 11
Robert EDDISON	VI 1 18
Vittorio GASSMAN	VII 1 76
Marees GONZALEZ	VI 1 22
Stein Grieg HALVORSEN	VI 1 18
Antonie HEGERLIKOVA	VI 1 14
Sir Barry JACKSON	V 4 313
Marguerite JAMOIS	VI 1 22
Karel KRAUSS	V 4 307
Wolfgang LANGHOFF	V 4 310
Eva LE GALIENNE	VI 1 22
Hans MESSEMER	VII 1 20
Laurence OLIVIER	VI 2 160
Hélène PAPADAKI	VI 4 267
Katina PAXINOU	VI 4 263
Erwin PISCATOR	V 4 306
	VII 1 78
Erich PONTO	V 3 190
Ebbe RODE	VI 1 18
Hans SCHALLA	V 4 310
Liv STROEMSTED	VI 1 14
Luchino VISCONTI	V 4 313
Cara van WERSCH	VI 1 22
Margarita XIRGU	VI 3 237
Elena ZARESCHI	VI 1 22

V. THEATRE ARCHITECTURE — ARCHITECTURE THÉÂTRALE

		Vol.	nº	page
CAEN, France	*Nouveau Théâtre*	VII	2	128
COLORADO, U.S.A.	*Red Rocks Amphitheatre*	VII	2	89
EPIDAURE, Hellas		VI	4	266
HELSINKI, Suomi	*National Theatre (Little Stage) – Théâtre National (Petite Scène)*	VII	2	97
KÖLN, Deutschland	*Opernhaus*	VII	2	99-[103
LAPPEENRANTA, Suomi	*The Open-Air Theatre – Le Théâtre de Plein-Air*	V	3	243
LOS ANGELES, U.S.A.	*State College of Applied Arts and Sciences*	VII	2	111
MANNHEIM, Deutschland	*Kleines Haus*	VII	2	105
OREGON, U.S.A.	*University Theatre*	VII	2	110-111
PARIS, France	*Le Théâtre Sarah Bernhardt*	VII	1	6
PARIS, France	*Opéra*	VII	2	98
PARIS, France	*Théâtre Hébertot*	VII	2	102
Projets BOSSON	*Salle de 300 places*	VII	2	120-121
	Salle de 600 places	VII	2	123
Projets BOURBONNAIS	*Salle de 700 places*	VII	2	126
	Salle de 800 places	VII	2	127-128
SAN DIEGO, U.S.A.	*The Globe Theatre*	VII	2	96
SASSENAGE, France	*Foyer de la Culture*	VII	2	116-117
STRATFORD, Canada	*Shakespeare Festival Theatre*	VII	2	104
STRATFORD, U.K.	*Shakespeare Memorial Theatre*	VII	2	92
SYDNEY, Australia	*New Opera House*	VII	2	94-95
VENEZIA, Italia	*La Fenice*	VII	2	88
VISBY, Sverige	*Theatre in the Round Théâtre en rond*	VII	2	93

STATEMENT REQUIRED BY THE ACT OF AUGUST 24, 1912, AS AMENDED BY THE ACTS OF MARCH 3, 1933, AND JULY 2, 1946 (TITLE 39, UNITED STATES CODE, SECTION 233) SHOWING THE OWNERSHIP, MANAGEMENT AND CIRCULATION OF *World Theatre* (Le Théâtre dans le Monde), published quarterly at New York, New York for October 1, 1957.

1. The names and addresses of the publisher, editor, managing editor and business managers are : LES ÉDITIONS ET ATELIERS D'ART GRAPHIQUE ELSEVIER S. A., 55, rue Royale, Brussels, Belgium (Publisher) ; R. Hainaux, 24, avenue de l'Atlantique, Brussels, Belgium, (Editor) ; Th. Meddens, 230, avenue Franklin Roosevelt, Brussels, Belgium (Managing Editor) ; Th. Meddens, 230, avenue Franklin Roosevelt, Brussels, Belgium, (Business Manager).

2. The owner is : S. A. ÉDITIONS ET ATELIERS D'ART GRAPHIQUE ELSEVIER, 55, rue Royale, Brussels, Belgium. The sole distributor for the U.S.A. is : Robert M. Mac Gregor, d b a THEATRE ARTS BOOKS, 333 Sixth Avenue, New York 14, New York ; Robert M. Mac Gregor (Business Manager).

3. The known bondholders, mortagees, and other security holders owning or holding 1 percent or more of total amount of bonds, mortgages or other securities are : NONE.

4. Paragraphs 2 and 3 include, in cases where the stockholder or security holder appears upon the books of the company as trustee or in any other fiduciary relation, the name of the person or corporation for whom such trustee is acting ; also the statements in the two paragraphs show the affiant's full knowledge and belief as to the circumstances and conditions under which stockholders and security holders who do not appear upon the books of the company as trustees, hold stock and securities in a capacity other than that of a bona fide owner.

Sworn to and subscribed before me this 16th day of September 1957.
EUGENE DRIER, Notary Public. State of New York Nº 41-6102200, Qualified in Queens County. Certfiled with Queens Country Clk. Commission expires March 30, 1960.

ROBERT M. MAC GREGOR
Signature of Business Manager

Éditeur responsable : Le Directeur-Gérant : Th. Meddens, 230, avenue Franklin Roosevelt, Bruxelles.
Imprimerie S.A. Les Éditions et Ateliers d'Art Graphique Elsevier, Bruxelles, décembre 1958.
Printed in Belgium

PERMEKE

par

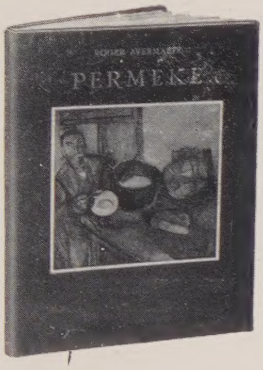
Roger AVERMAETE

Un grand peintre

Un grand ouvrage

23 × 30 cm, 80 pages, 8 planches en couleur, 18 hors-texte noir et blanc. Reliure de luxe avec planche en quadrichromie, sous jaquette en rhodoid.

2.520 FF. — 295 FB.



S. A. Les Éditions et Ateliers d'Art Graphique
PARIS ELSEVIER BRUXELLES

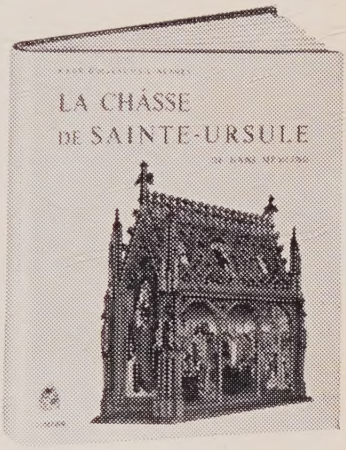
LA CHASSE DE SAINTE-URSULE

par

Maur GUILLAUME / LINEPTY

L'œuvre la plus renommée de Hans Memling

40 pages 26.5 × 28, 14 planches contrecollées en quadrichromie. Reliure de luxe avec impression or sous jaquette en couleur.



S. A. Les Éditions et Ateliers d'Art Graphique
PARIS ELSEVIER BRUXELLES

Si vous le désirez, nous pouvons vous procurer encore les numéros suivants de la revue LE THÉATRE DANS LE MONDE pour compléter votre collection:

Volume	VII les nos.	1 - 2 - 3
	VI	2 - 3
	V	1 - 2 - 3 - 4
	IV	1 - 2 - 3 - 4
	III	4

Adressez votre demande au diffuseur de votre pays ou directement à la

S.A. LES ÉDITIONS ET ATELIERS D'ART GRAPHIQUE

ELSEVIER

Royal Building, 55, rue Royale, Bruxelles

We can furnish you the following copies of WORLD THEATRE, if you want to complete your collection :

Vol.	VII nr.	1 - 2 - 3
	VI	1 - 2 - 3
	V	1 - 2 - 3 - 4
	IV	1 - 2 - 3 - 4
	III	4

Adress your demand to the official dealer of your country or directly to :

S.A. LES ÉDITIONS ET ATELIERS D'ART GRAPHIQUE

ELSEVIER

Royal Building, 55, rue Royale, Bruxelles

Les nombreux livres consacrés à la Madone dans l'art occidental n'abordent généralement que tel ou tel aspect particulier de l'iconographie mariale, à moins qu'ils ne soient une histoire de l'art marial dans les limites d'un pays ou d'une période précise.

Le livre que voici s'applique au contraire à esquisser une synchèse de l'art marial occidental à travers les siècles.

Par un texte alerte, et surtout par une abondante illustration, ce livre présente une véritable somme de l'iconographie mariale depuis les premiers siècles de l'ère chrétienne jusqu'à nos jours.

LA MADONE DANS L'ART

par A. STUBBE
de l'Académie Royale Flamande des Sciences, des Lettres et des Arts de Belgique
PRÉFACE DE DANIEL-ROPS
de l'Académie Française

Dans cet ouvrage, l'auteur étudie d'une manière plus fouillée que ce ne fut jusqu'ici le cas, l'ensemble des phénomènes culturels et artistiques qui contribuèrent, dans l'histoire de l'Occident, à déterminer l'évolution de la thématique et des styles de l'iconographie mariale, tout en accordant une place infiniment plus importante à l'histoire de l'art marial au cours des XIXe et XXe siècles, que celle qui lui est généralement dévolue.
Ce livre contient également des notices biographiques sur tous les artistes dont des œuvres sont reproduites dans ce livre. Elles constituent de cette façon une encyclopédie de l'art occidental au cours des siècles.

Un volume, format 26,5 × 28 cm, 384 pages, dont 164 sur papier couché avec quelque 370 illustrations en blanc et noir. 51 planches contre-collées en quadrichromie. Reliure pleine toile sous jaquette en couleur. Prix : 5.850 FF — 695 FB

UNE ÉDITION
DE LA S.A. LES EDITIONS ET ATELIERS D'ART GRAPHIQUE
ELSEVIER

Printed in Belgium